中国戏曲发展史

【第三卷】





廖奔 刘彦君 著

山西教育出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

南戏诸声腔的

播迁衍流与传奇创作的繁兴把明代

戏曲舞台

推进到一个全面开拓完善丰富深入和细致

表现人生的

时期

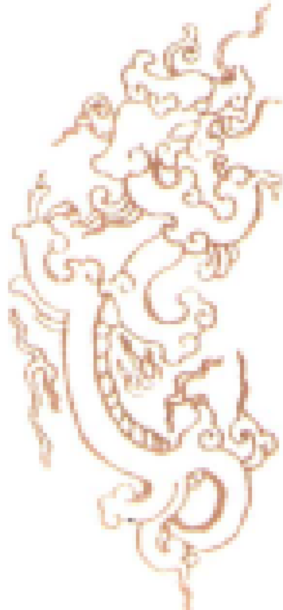
……

定价：四卷共（平装）78.00元

J809.2/7

廖奔 刘彦君 著

中国戏曲发展史



首都师范大学图书馆
2001.12.25
藏书章

第三卷

山西教育出版社

首都师范大学图书馆
215938C1

目　　录

上编　明代声腔演变与舞台发展

第一章　总论 ……………………………………………………（3）
第二章　北杂剧的余音 ……………………………………………（7）
第一节　北杂剧在明代的状况 ……………………………………（7）
一、发展概况　二、宫廷杂剧活动　三、市肆杂剧演出
第二节　北杂剧的衰亡及其原因 …………………………………（18）
一、北杂剧的衰亡　二、北曲衰微的原因
第三节　南杂剧的出现……………………………………………（22）
一、从南北合套到南曲杂剧　二、南杂剧体制特点　三、南杂剧的历史地位
第三章　南戏诸声腔的兴起 ………………………………………（31）
第一节　南戏的发展………………………………………………（31）
第二节　南曲变体产生……………………………………………（37）
一、南戏变体　二、地域及方言基础　三、南戏变

体的声腔特点
第三节 成化、正德间形成的腔调 …………………………（45）
一、概貌 二、海盐腔 三、弋阳腔 四、昆山腔
第四节 嘉靖、隆庆间形成的腔调 …………………………（63）
一、杭州腔 二、乐平腔 三、徽州腔 四、青阳腔（池州调） 五、太平腔 六、义乌腔 七、潮腔、泉腔 八、四平腔 九、石台腔 十、调腔
第五节 附论 ……………………………………………（83）
一、弋阳腔与其他南戏声腔的关系 二、关于宜黄腔
第四章 南戏体制的演进 ……………………………（91）
第一节 演出体制 ………………………………………（91）
一、登场规制 二、角色体制
第二节 音乐体制 ………………………………………（100）
一、联套方式 二、犯调 三、引子、过曲、尾声 四、宫调 五、滚调
第三节 剧本体制 ………………………………………（109）
一、传奇概念的确立 二、分出 三、家门问答 四、题目、首场下场诗 五、剧中下场诗 六、曲韵
第四节 折子戏的出现 …………………………………（118）
一、产生原因 二、形成时间 三、艺术上的独立 四、意义
第五章 北方弦索腔种的萌芽 ………………………（126）
一、北方弦索小曲 二、西调 三、弦索腔的形成
第六章 舞台艺术的进展 ……………………………（135）

第一节　装扮与服饰的发展 …………………………………（135）

一、脸谱　二、服饰　三、扮相谱

第二节　舞台艺术的提高 ……………………………………（139）

一、表演技能的深化　二、对道具的灵活运用

三、舞台效果的注重

第七章　演员与戏班 ………………………………………（146）

第一节　职业演员状况 ……………………………………（146）

第二节　串客简窥 …………………………………………（152）

第三节　商业戏班一瞥 ……………………………………（156）

第四节　家班的繁盛 ………………………………………（160）

第八章　演出场所的随形转移 ……………………………（168）

第一节　各种演出场所 ……………………………………（168）

一、堂会演戏　二、酒楼演戏　三、会馆演戏

四、搭台演戏　五、船戏　六、随处作场

第二节　神庙剧场的变迁 …………………………………（178）

一、剧场环境的改观　二、戏台结构的变化　三、寺庙演出　四、庙台建设

第九章　特殊戏剧样式的变化 ……………………………（187）

第一节　傩戏、目连戏 ……………………………………（187）

一、傩戏的转型　二、目连戏的大盛

第二节　木偶、皮影戏 ……………………………………（194）

一、木偶戏的低潮　二、皮影戏的繁衍

下编　明传奇与杂剧

第一章　明代创作总说 ………………………………………（201）

一、前叶到中叶的创作转变　二、万历传奇创作高峰　三、明末传奇及其他
第二章　前期创作 ……………………………………（209）
第一节　明初杂剧创作 ……………………………（209）
一、贾仲明及其作品　二、杨景贤《西游记》　三、朱权的杂剧作品
第二节　朱有燉的杂剧 ……………………………（215）
一、其人其事　二、创作状况　三、主要贡献
第三节　明前期传奇创作 …………………………（222）
一、丘濬和他的《五伦全备记》　二、《香囊记》和作者邵燦
第四节　明前期盛演传奇剧目 ……………………（229）
第三章　嘉靖时期的创作 …………………………（238）
第一节　康海、王九思的杂剧 ……………………（238）
一、康海和他的拟人剧《中山狼》　二、王九思和他的杂剧作品
第二节　时代主题 …………………………………（245）
第三节　李开先与《宝剑记》 ……………………（248）
一、生平与创作　二、《宝剑记》的意义
第四节　王世贞和《鸣凤记》 ……………………（253）
一、作者及其创作　二、《鸣凤记》的特色
第五节　《玉玦记》、《南西厢记》、《明珠记》 ……（258）
一、郑若庸和他的《玉玦记》　二、《西厢记》的南曲改编者们　三、陆采和他的《明珠记》
第六节　徐霖及其《绣襦记》 ……………………（267）
一、作者与背景　二、《绣襦记》的魅力

第四章　嘉隆万过渡时期的传奇创作 …………………… （274）
第一节　梁辰鱼和他的《浣纱记》 …………………… （274）
一、作者的历史地位　二、《浣纱记》的概括力
三、影响
第二节　张凤翼的创作 …………………………………… （279）
一、作者与《红拂记》　二、历史地位
第三节　高濂和他的《玉簪记》 …………………… （284）
一、作者与《玉簪记》　二、《玉簪记》的成就
第四节　郑之珍的《目连救母劝善记》 …………………… （289）
一、作者及其创作　二、历史地位
第五章　万历戏剧创作（一） …………………………… （294）
第一节　万历戏剧思潮 ………………………………… （294）
一、肯定欲望　二、任性而行　三、冲决藩篱
四、沉重的思考
第二节　前驱徐渭 ……………………………………… （302）
一、旷世奇才　二、奇绝文字　三、激愤的宣泄
四、将人世颠倒了看
第三节　卫道者沈璟 …………………………………… （314）
一、创作的尴尬　二、以道统自任　三、“心怀忠义”的武松　四、情短而“道”长
第六章　传奇巨擘汤显祖 ………………………………… （325）
第一节　生命的奋争 …………………………………… （326）
第二节　为情作使 ……………………………………… （330）
一、“人”的命题　二、生死“至情”　三、暮年初信梦中长　四、大彻大悟者
第三节　人性绝唱《牡丹亭》 …………………………… （338）

一、一生爱好是天然　二、生生死死随人愿
第四节　“情”与“理”的冲突 …………………………（343）
一、内在的压抑　二、双重形象　三、永恒的生命主题
第七章　万历戏剧创作（二） …………………………（349）
第一节　梅鼎祚和他的创作 …………………………（349）
一、杂剧《昆仑奴》　二、传奇《玉合记》
第二节　屠隆和他的《彩毫记》 …………………………（355）
一、才干与品行　二、《彩毫记》　三、余论
第三节　周朝俊《红梅记》 …………………………（359）
一、寓意与人物　二、艺术成就
第四节　叶宪祖和他的《鸾鎞记》 …………………………（368）
一、生平与创作　二、时代奇气　三、技巧特点
第五节　其他作家 …………………………（373）
一、徐复祚及其创作　二、愤世嫉俗的陈与郊
三、王衡和他的《郁轮袍》　四、王玉峰《焚香记》　五、汪廷讷和他的《狮吼记》
第八章　晚明传奇作家 …………………………（387）
第一节　概述 …………………………（387）
第二节　《粲花斋五种曲》的主人吴炳 …………………………（390）
一、才子才女的代言人　二、步汤显祖后尘　三、技巧的成熟与纤化
第三节　孟称舜《娇红记》 …………………………（397）
一、生平与创作　二、新的思想亮点　三、艺术成就
第四节　阮大铖的传奇创作 …………………………（403）

一、投机政治　二、结撰传奇　三、艺术造诣
第九章　南戏诸声腔作品 …………………………（412）
第一节　概述 …………………………（412）
第二节　南戏诸声腔盛演剧目 …………………………（416）
第十章　戏曲理论的发展 …………………………（422）
第一节　概述 …………………………（422）
第二节　万历以前的戏曲理论著作 …………………………（425）
一、朱权《太和正音谱》　二、魏良辅《曲律》
三、何良俊《曲论》　四、李开先《词谑》　五、王世贞《曲藻》　六、徐渭《南词叙录》
第三节　万历戏曲理论高潮的兴起 …………………………（434）
一、潘之恒的表演理论　二、吕天成《曲品》
三、沈德符《顾曲杂言》　四、徐复祚《曲论》
第四节　汤沈之争 …………………………（441）
一、沈璟的曲律观　二、汤沈的辨难　三、汤沈之争评价
第五节　王骥德和他的《曲律》 …………………………（449）
一、其人其著　二、《曲律》的整体架构　三、理论思维特点　四、结语
第六节　晚明的戏曲论著 …………………………（461）
一、凌濛初《谭曲杂札》　二、张琦《衡曲麈谈》
三、祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》
四、沈宠绥《弦索辨讹》、《度曲须知》
第七节　各类札记、序跋、评点等 …………………………（465）
一、李贽的文艺观　二、汤显祖的戏曲美学思想
三、臧懋循的戏曲观　四、孟称舜的曲识

第八节　明代曲谱评述 ……………………………… （474）

一、曲谱概述　二、明代曲谱述例

插图目录 ……………………………………………… （481）

上编　明代声腔演变与舞台发展

第一章 总　论

明代以后，中国古代社会进入它的晚期。商业经济十分发达，社会生活奢靡腐化，加上万历时期士大夫阶层追求享乐思潮的兴起，戏曲获得了更为便利的生存发展条件。

南曲戏文在明代以后出现了新的生机，大约从成化年间开始，在东南几省陆续变化出诸多新的腔种来，它们一经产生，就以异常迅猛的姿态向南北各地流布。在其逼人的攻势下，曾经一度盛行全国的北曲杂剧竟然从此一蹶不振，陆续萎缩，最终竟在万历年间成为绝响。

由戏文中脱胎变化而来的这些新声腔调，其源总出一支，都是古老南曲声腔的变体，它们是南曲戏文在各地流传时不断吸收各地方言曲调而陆续演变的结果。归纳见于文献的南曲变体声腔的种类，一共有十五种，即：余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔、杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔。它们的产地，除潮腔与泉腔出自闽南语系以外，其他大体不出吴语方言的区域，或处于吴语和其他方言的过渡地带。这说明，南曲产生变体声腔是有着一定条件要求的，它以相同或相近的方言区域为基础。而闽南方言区能够产生潮、泉二腔，也是因为其移民和语系与吴语区有着血缘关系。

由于这些南曲声腔都是从古戏文发展而来，所以在伴奏乐器和演唱方法上，多半都是对古戏文的承袭，例如都不用管弦乐器伴奏而徒歌，只用锣鼓扶衬，并用人工帮腔等。昆山腔则经历了一个特殊的发展过程，因为嘉靖后期昆山地方的一些老曲师慢慢对它进行加工改造，把三弦、提琴、笛子、洞箫等管弦乐器带进了昆山腔，使之走上了雅化的道路。

那些在民间流行的声腔在实际演出过程中也从演唱方面对南曲戏文进行改造，如徽州腔、青阳腔、弋阳腔、太平腔等发展起"滚调"的形式，这是一种用五言、七言句白话诗的形式唱念、敷叙曲文剧情的方法，民间演唱中用它们添加在原有传统剧本的曲词中间，称作"加滚"，既起到把深奥曲词加以通俗化、浅显化，使之易懂易晓的作用，又能在剧情关键处反复渲染、一再烘托，最能调动观众大喜大悲的情感。自它产生以后，一些民间腔调就能够比较容易地把文人创作的传奇剧本搬上舞台，而底层观众与戏剧的距离也就更加接近了。

就在南曲声腔盛行大江南北，取得炎炎之势，而北曲逐渐消歇的时候，北方民间却又在孕育新的戏曲声腔——弦索腔种。金元时代在北方民间曾经盛传的弦索小令，明代变化为各地的时兴小调，尤其是中叶以后遍地传唱，逐渐孕育出各种属于弦索声腔的剧种来，而在清代初期演为大盛。

明代戏曲演出的长期繁荣，为文人创作剧本提供了经验和条件，因此，明人的传奇和杂剧创作（主要是万历以后）都达到了极度兴盛，无论是作家和作品的数量都可以用浩如烟海来形容。近人傅惜华《明代传奇全目》① 里收录了明传奇九百五十种，作者姓名六百九十五个；《明代杂剧全目》② 里收录了明杂剧九百

① 人民文学出版社 1959 年版。

② 作家出版社 1958 年版。

种，作者姓名三百一十二个（与传奇作者多有重复），这还不是它们的全部，其中有不少遗漏的。至于明人剧作的传本，根据《中国丛书综录》① 所收目统计，共有传奇二百三十四种，杂剧（只计朱有燉之后的，脉望馆本不计）七十八种，这数字当然不全，因为不包括单刻本。

明代戏曲的兴盛与士大夫阶层对之推波助澜有着密切的关系。明代士风颓靡，尤其是晚明以后，士大夫放诞佻达、狂荡不



图 1 山西运城三路里村三官庙明戏台

羁、纵情享受、沉溺声色，其中一个重要内容就是迷恋于戏曲。明末东南著名文人张岱自称一生“好精舍，好美婢，好娈童，好骏马，好华灯，好烟火，好梨园，好鼓吹”②，就是一个绝妙的写照。明代文人还串戏风行，例如屠隆“每剧场，辄阑入群优中作伎”③，汤显祖“自掐檀痕教小伶”④。甚至一些文人轻贱科举，

① 中华书局 1961 年版。

② ［明］张岱《琅嬛文集》卷五《自作墓志铭》。

③ ［明］沈德符《顾曲杂言·昙花记》。

④ ［明］汤显祖《七夕醉答东君二首》之二，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 735 页。

把身躬排场作为自己的乐趣，明陈琬《旷园杂记》说，嘉靖四年（1525年）有一位解元周诗，当乡试发榜时，别人都争去省门看榜，他却在戏园里演戏，“门外呼周解元声百沸，周若弗闻，歌竟，下场始归”。明代文人很多都养有自己的家庭戏班，著名者如李开先、屠隆、屠冲旸、沈璟、张岱、阮大铖等等。这种风气造成文人空前地投入到戏曲创作和戏曲活动中来。明代特别是万历时期涌现了大量的文人戏曲作家，创作出数量浩瀚的作品，繁荣了戏曲的生命。

明代戏曲的舞台艺术迈上了一个新的台阶，戏曲的角色体制发展得更为完备，服饰与化妆都更为行当化与规范化，脸谱艺术开始进入个性化时期，表演手段愈加丰富并充满表现力，戏曲演员对于表演方法的学习与掌握日益深入而细致，音乐唱腔与伴奏方法得到了精细的研磨，戏曲舞台对于美的情境的表现有了行之有效的程式化手段。总之，与元代初创期还比较粗糙的舞台艺术相比，明代戏曲有了很大的精进，种种迹象表明，这时的中国戏曲已经进入了形式美阶段。

明代，中国剧场的发展来到了一个转折时期。盛行宋元的勾栏剧场在明初消歇了，其消歇原因不明，或许与北曲杂剧的衰竭有关。明代兴盛的南戏以及南戏诸声腔，主要活动于高堂宴筵和社火庙台上，与市肆商业剧场的关系不大，这或许是造成城市瓦舍勾栏渐趋消失的一个原因。取而代之的，将是明末兴起的酒馆茶楼戏园，从而揭开中国剧场史上新的一页。

第二章 北杂剧的余音

明代前叶的一百多年间，由元代继承下来的北杂剧仍然在流行，只是文人创作明显减少，而创作作品由于内容多为谀世之作，已没有了元杂剧那种受广大人民群众热烈欢迎的场面。明代杂剧演出已主要依靠传统剧目来维持。然而，其时南戏流行不广，剧坛上活跃的剧种仍然以杂剧为主。这种情况一直继续到嘉靖年间，南曲的海盐、昆山等声腔渐兴，南北声腔角逐局面出现。又到万历间，北杂剧在明朝延续了二百年的生命始告衰竭。

第一节 北杂剧在明代的状况

一、发展概况

明兴，戏剧演出在民间未曾中断。明初人祝允明《猥谈》称“自国初来，公私尚用优伶供事”，可以反映这种情况。明初民间戏曲的活动，尤可以从明朝政府前后一再颁布禁令的举动中看出来。清人董含《三冈识略》卷一引《遁园赘语》云：明洪武二十二年（1389 年）三月二十五日发布榜文，禁止“娼优演剧”“亵渎帝王圣贤者”。从这道榜文可以看出，当时天下已定，明王朝开始注意收紧在元代被松弛了的礼法控制。从榜文里说的“娼优演剧”，我们还不能明确它到底指的是杂剧还是南戏，但明洪武

三十年（1397年）刊本《御制大明律》的律条里，却是说得再清楚不过了：

> 凡优人搬做杂剧、戏文，不准装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百。官民之家容令装扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限。

这道禁令将杂剧、戏文并举，正让我们看出当时两种戏剧样式在民间并行的真实情景。其中所说"官民之家容令装扮者与同罪"，尤其值得注意，它告诉我们杂剧、戏文的一个重要活动场地是在官人厅堂、小民宅院里，已经与元代主要集中在勾栏里演出有所不同，戏剧手段更加民间化、简易化了。辅以祝允明所说的"公私尚用优伶供事"，可以知道，戏剧更向民俗艺术发展，与民间生活的红白喜庆习俗结合起来了。

这种变化所带来的一种结果，就是戏曲的普及。明代中叶正统文人丘濬所作的南戏传奇《五伦全备记》第一出里，副末开场有句曰："书会谁将杂曲编，南腔北曲两皆全。"又有这样的说白："今世南北歌曲，虽是街市子弟、田里农夫，人人晓得唱念。"中国民间俗语里"南腔北调"的成语，就是在这时形成。明代前期一百五、六十年间，北杂剧与南戏在民间的演出呈划地相角的局面。最初几十年，南戏局限在东南一带，后来慢慢向西、向北发展。北杂剧则开始时还兴盛，后来却逐渐走下坡路。这种趋势我们从一些历史文献里可以看出蛛丝马迹。

开始，北杂剧由于承自前代的缘故，又由于明朝皇家宗室出自北方，不习南音（详见后），故而在两京教坊司（南京、北京）以及北方广大民间，曾长期占据支配地位。明初屡颁禁戏条文，其中如上引兼禁杂剧、戏文的有之，更有许多专门禁止杂剧的，

可见杂剧的影响更大。从明人顾起元《客座赘语》卷十“国初榜文”条永乐九年（1411 年）的禁杂剧令里可以看出，当时杂剧剧本在民间还有着广泛的印刷发行。

民间的杂剧演出活动，则往往见于当时的金石碑刻记载。陕西省三元县城隍庙有明洪武八年（1375 年）县令杜康祖所撰城隍庙歌楼碑文形容说：“乃造歌楼，演唱杂剧。导淫贬俗，失业耗财，举国若狂。”山西省河津县樊村关帝庙至今还保存有洪武二十四年（1391 年）所建戏台。这时明朝开国才若干年，当地久经战乱，刚刚安定下来，杂剧演出就又兴盛起来。

明代永乐、宣德年间（1403～1435 年），北方城市民间勾栏里仍然盛演北杂剧，这在明代藩王朱有燉的杂剧作品里有着生动的描写。朱有燉是明太祖朱元璋第五子朱橚的长子，洪武十一年（1378 年）朱橚被封为周王，藩府在河南开封，朱有燉遂长期居住此地。从朱有燉的诗集、散曲集以及存世杂剧作品看，他奉藩多暇，经常在河南、河北一带地区游玩，对于中原一带的杂剧演出情况极其熟悉，因而顺手就把它们写进了自己的杂剧作品里。这却为我们无意中保存了窥测当时民间戏剧的一面镜子。

入明后，北杂剧在南方方言区的势力明显减弱。但因为一些著名作品早已脍炙人口、家喻户晓，因而还得以在民间长期演出。这里举一个颇带喜剧色彩的例子。明人褚人获《坚瓠集》卷六载：

> 泉州府学某教授，南海人，颇立涯岸。一日设宴于明伦堂，演《西厢》杂剧。有无名子书一联于学门云：“斯文不幸，明伦堂上除来南海先生；学校无光，教授馆中搬出《西厢》杂剧。”某出见之，赧然自愧，故态顿除。

这位南海先生，自以为教授多么了不起，平日一定惯于对众位年轻学子睥睨训责，人缘不好，因此受到嘲弄。其实这些书生学子倒更有可能是爱看《西厢记》的，这里只是趁机拿教授开开心罢了：你先生不是满口非礼勿视、非礼勿听、非礼勿言、非礼勿动吗？你怎么还看《西厢记》这种诲淫导乱的戏呢？正是以其人之道，还治其人之身。这则佚话，清代焦循在《剧说》里引录时，指明为“明弘治末”的事情，当有所据。我们据此知道，弘治年间（1488～1505年）在福建南部属于闽南方言区的泉州，元人王实甫的杂剧名著《西厢记》还在盛演。



图2 明崇祯刊《李卓吾先生批评西厢记真本》插图

北杂剧已经呈下坡的势头了。由于曲律和体制的严格，一旦失去文人作家的投入，北杂剧就再也没有新生剧本的补充，以至在万历时期成为绝响。而南戏却因为曲律不严，在民间“辗转改益”①，新剧幼作大量涌现，很多都是出自艺人的创造，遂日兴叠起，孕育着一个崭新的声腔争流时代的到来。

① ［明］祝允明《猥谈》。

二、宫廷杂剧活动

明代宫廷杂剧演出主要由两个机构承应：教坊司与钟鼓司。元末朱元璋起兵，至正二十四年（1364 年）在金陵自封吴王，即开始创建宫廷教坊司，掌握宴会奏乐①，其中即包括杂剧演出。《明史·乐志一》载："十二月乐歌，按乐律以奏。及进膳、迎膳等曲，皆用乐府、小令、杂剧为娱戏。"可见当时宫廷宴会奏乐是以北曲为主、演戏则用杂剧，不见南戏。明朝开国后，又于洪武二十八年（1395 年）创立了内廷专门的演剧机构钟鼓司。《明史·职官志三》载，宦官二十四衙门，有十二监、四司、八局，四司中其一为钟鼓司，"掌管出朝钟鼓及内乐、传奇、过锦、打稻诸杂戏"。其中"传奇"系指杂剧，这一称呼承元而来。"过锦"则是"笑乐院本"，如明人沈德符《野获编补遗》卷一"禁中演戏"条所说：

> 内廷诸戏俱隶钟鼓司，皆习相传院本，沿金元之旧。以故其事多与教坊通……又有所谓过锦之戏，闻之中官，必须浓淡相间，雅俗并陈，全在结局有趣，如人说笑话，只要末语解颐。盖即教坊所称"笑乐院本"也。

沈氏所说"相传院本"指的是北曲杂剧，"笑乐院本"则是传统的院本。明无名氏《洞玄升仙》杂剧第一折净扮女道童曰："想我这个嘴脸，我也不能勾做神仙，我则在钟鼓司做些副净倒好。"副净正是杂剧、院本的角色名称。可见钟鼓司在沈德符写此书的万历之前亦是以演杂剧为主的。

朱元璋籍贯濠州（今安徽凤阳），乃北方人，喜欢听北曲。

① 《明史·乐志》曰："太祖……是年……又置教坊司，掌宴会大乐。"

徐渭《南词叙录》载：

> 我高皇帝即位……时有以《琵琶记》进呈者，高皇笑曰："五经四书，布帛菽粟也，家家皆有。高明《琵琶记》，如山珍海味，富贵家不可无。"既而曰："惜哉，以宫锦而制鞋也。"由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之。然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。

朱元璋极力称赞南戏《琵琶记》内容的风化作用，但认为用南戏形式来表演是"以宫锦制鞋"，言外之意：如果写成北杂剧剧本就好了。他行使了帝王的权力，命令教坊将《琵琶记》改为北调来唱，配上北曲乐器筝和琵琶伴奏，但还是达不到北曲的效果。朱元璋的孙子、明代杂剧作家朱有燉在《诚斋乐府》【南曲楚江情】序中亦称："予居于中土，不习南方音调，诗余亦多制北曲以寄傲于情兴，游戏于音律耳。"看来明朝前期皇室爱好杂剧自有其方音、曲调和习俗方面的原因。

朱棣于洪武三年(1370年)封为燕王，洪武十三年(1380年)之藩北平。在燕邸时，他聚集了一批由元入明的杂剧作家，如贾仲明、汤舜民、杨景贤等人，对之十分宠遇①，证明朱棣对于北曲杂剧亦十分爱好。建文四年(1402年)，朱棣入金陵继皇帝位，将这些杂剧作家亦带至京中。如《录鬼簿续编》于"汤舜民"下载："文皇帝在燕邸时，宠遇甚厚。永乐间，恩赉常及。""永乐"为朱棣建元年号，其时已登极，汤舜民仍然受宠遇，可见他已经随朱棣入金陵。汤舜民在一些散曲创作中，透露了永乐年间宫廷杂剧活动的消息。如其【正

① 参见[明]贾仲明《录鬼簿续编》。

宫·端正好】散套《元日朝贺》，前面描述文武百官赴宫宴场面，继而写宴间奏乐、演出杂剧情景：

【小梁州】一派仙音奏九韶，端的是锦瑟鸾箫，红牙象板紫檀槽，中和调，天上乐逍遥。

【么篇】瑶池青鸟传音耗，说神仙飞下丹霄，一个个跨紫鸾，一个个骑黄鹤。齐歌欢笑，共王母宴蟠桃。①

贾仲明有《宴瑶池王母蟠桃会》杂剧，永乐宫中朝贺所演可能就是这个剧本。汤舜民《新建勾栏教坊求赞》散套②，则是为永乐年间金陵教坊新建勾栏所做的赞词。这一段散曲是我们了解明初勾栏建筑及演出的极好资料。从文中看，永乐年间教坊在金陵竟兴建了规模极其宏大的勾栏，而这座勾栏是专为杂剧演出而设（从【二煞】曲词中可以看到，演员角色有捷剧、引戏、妆孤、付末、要挅、妆旦、末泥等，这是北曲杂剧和院本的行当分类），可以猜想到朱棣对于杂剧的迷恋和重视程度。

宣宗朱瞻基在北京曾经令臣下观戏，明人刘宗周《人类谱记》卷下载："黄宣忠公（黄福）在宣庙时，一日（上）命观戏，曰：'臣性不好戏。'"宣宗年号宣德，其时宫中所演戏尚只有北杂剧而无南戏，到二十多年后的英宗天顺年间南戏才传到北京③，因而此处的"观戏"应该是观看杂剧及院本演出。孝宗时也有一条杂剧承应的记载，《明史·乐志一》曰："弘治之初，孝宗亲耕籍田，教坊司以杂剧承应，间出狎语。都御史马文升厉色斥去。"可见弘治年间宫廷戏剧演出仍然是以杂剧为主。这种情

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1486页。

② 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1494～1496 页。

③ 参见［明］陆采《都公谈纂》卷中。

况一直持续到神宗万历年间才改变。前引《野获编补遗》卷一“禁中演戏”条称：内廷诸戏剧，俱隶钟鼓司，皆习相传院本，沿金元之旧，以故其事多与教坊通。“至今上，始设诸剧于玉熙宫以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家皆有之。”明人宋幼清《九龠别集》卷三“御戏”条说，钟鼓司“杂剧即金元人北九宫。南九宫亦演之内廷”。自此以后，明代宫廷演出中杂剧逐渐被南戏诸声腔所排挤，最终为其取而代之。因此，万历四十几年，赵琦美才能抄到许多附有“穿关”的内府杂剧演出本，这是杂剧被冷落以后，从宫廷里流出的本子。但这时，北杂剧也已经演出三百年了。

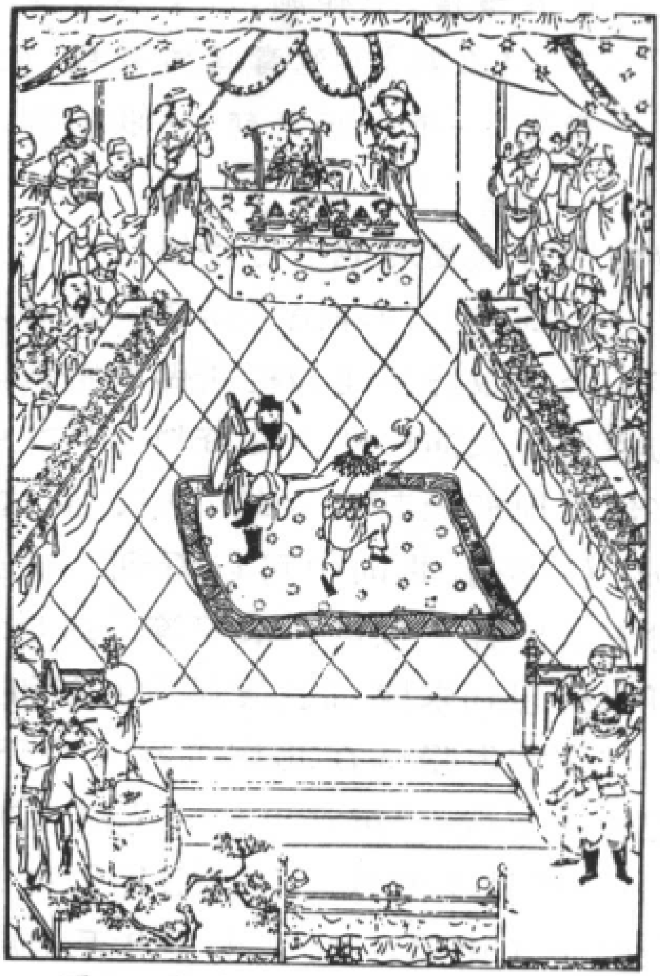


图3　明刊百二十回本《水浒传》八十二回官衔演戏图

三、市肆杂剧演出

明代前期市肆杂剧演出情况，可从前引政府一再颁布律令禁止一部分杂剧剧目的上演中看出来。朱元璋由农民而成为皇帝，要确立自己至高无上的政治地位，因而采取了一系列的极端措施，如从洪武十七年到二十九年（1384～1396年）间，连续大兴文字狱。禁演渎圣杂剧，正是这类措施中的一种，但它们从反面证明，杂剧在当时的演出仍旧十分兴盛，各类剧目众多。朱权于洪武三十一年（1398年）成书的《太和正音谱》中，将杂剧按照内容类别划分为十二种，如“神仙道化”、“忠臣烈士”等，虽

然是对元代以来作品的整体总结，但也反映了明初的部分情况。

明成祖朱棣永乐九年（1411年），又出现一次禁毁杂剧剧本的事件。明顾起元《客座赘语》卷十“国初榜文”条载：

永乐九年七月初一日，该刑科署都给事中曹润等奏：“乞敕下法司，今后人民、倡优装扮杂剧，除依律神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善及欢乐太平者不禁外，但有亵渎帝王圣贤之词曲、驾头杂剧，非律所该载者，敢有收藏、传诵、印卖，一时拿送法司究治。”奉圣旨：“但这等词曲，出榜后即限它五日都要干净将赴官烧毁了，敢有收藏的，全家杀了。”

驾头杂剧等不但不准演，连剧本都要烧掉，这确实是对杂剧发展的苛刻限制，它导致元杂剧中许多这类剧本从舞台上和案头上的失传。然而，我们从中不也可以看到当时“收藏、传诵、印卖”杂剧剧本的风气之盛吗？

明前叶杂剧演出队伍中，除宫廷与王府戏班以外，也有许多市肆乐人在活动。朱有燉《宣平巷刘金儿复落娼》杂剧① 即描写了汴梁城中宣平巷行院艺人的生活。如刘金儿自言：“我在宣平巷勾栏中第一个付净色。我那发科打诨，强如众人。”又如宣平巷上厅行首刘腊儿述说自己的卖艺生活：

【仙吕·点绛唇】风月佳期，雨云活计。等不到十余岁，将歌舞攻习。妆旦色，为娼妓。

【混江龙】担着个女娘名器，迎新送旧觅衣食。止不过茶房赶趁，酒肆追陪。陷了些小根脚兔羔儿新子

① 本节中朱有燉杂剧引文俱出明周藩原刊本，不再注出。

> 弟，抬了些大馒头羊背皮好筵席。每日价坐排场做勾栏秦筝象板，迎官员接使客杖鼓羌笛。着盐商留茶客过从情意，应官身唤散唱费损精力。虚盟誓说托空家传户授，假慈悲伴孝顺口是心非。妆旦的穿一领销金衫子，踏爨的着两件彩绣时衣，捷讥的办官员穿靴戴帽，付净的取欢笑抹土搽灰。今日个酒席中求撮手散了些美恩情，明日个大街头花招子写上个新杂剧。看了俺猱儿每砌末，都是些豹子的东西。

这两段由朱有燉撰写的曲词，虽然站在贵族立场上对市肆杂剧女艺人极力诋毁，但毕竟使我们看到了汴梁杂剧在当时的活动情况：街市中既有正式出"花招子"的"坐排场做勾栏"演出，又有茶坊酒肆的"赶趁追陪"，还有"应官身唤散唱"的支差，可见汴梁杂剧是十分活跃的。朱有燉描写的另外一个杂剧盛演城市是保定。《美姻缘风月桃园景》杂剧里有如下剧词：

> （外旦引徕上云）老身姓李，名桔园奴，是这保定的在城乐户……老身年小时，这城中做勾栏内第一名旦色。如今年纪过去了。不想如今有臧家一个小妮子长成了，十分唱的好，四般乐器皆能，又做的好杂剧。但勾栏里并官长家，都子喝采他，十分有衣饭。俺家的衣饭，都被那臧弟子搀夺了……（卜引旦上开云）老身姓臧，夫主姓韩，原是这河南武涉县① 民户。有个女儿，唤做桃儿，自小里跟他祖婆婆在保定府居住，学了些行院人家本事，弹唱得好，诸般乐艺皆通……（卜云）孩儿，你的弹唱、做杂剧这等好，便做个旦色也不落后了

① "武涉"当作"武陟"，《明史·地理志三》怀庆府有武陟县。

你。（旦云）奶奶不知，你听我说咱。（旦唱）【赏花时】你道我悯作的吞子忒献斗，（卜云）你的杂剧，这一城里无对手。（旦唱）你道我撒末的场中无对手，你休要夸艳冶逞风流，子如今瞒儿到二旬左右，其实的落叶要归秋。

保定府市肆勾栏中存在着商业演出竞争，伎艺高的就生意好，"十分有衣饭"，伎艺低的或演员人老珠黄的就要被淘汰，这是杂剧艺术发展的社会规律。

明代杂剧创作不繁，但演出仍能长期维持，这是由于舞台上自元以来逐渐积累了一批"传统剧目"的缘故。朱有燉《瑶池会八仙庆寿引》称："庆寿之词，于酒席中伶人多以神仙传奇为寿，然甚有不宜用者，如《韩湘子三度韩退之》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《蓝采和心猿意马》等体，其中未必言词尽善也。"在朱有燉的时代，酒席间常用来上寿的杂剧大多仍是元人的作品，如《韩湘子三度韩退之》的作者是纪君祥，《吕洞宾三醉岳阳楼》的作者是马致远，两人都是元代前期作家，这两个作品已经在舞台上演出一百多年了。

市肆演出也是一样，朱有燉《香囊记》杂剧中，汴梁乐人院里末泥刘鸣高之女刘盼春，数说了自己会唱的杂剧三十二种，其中有十八种是《录鬼簿》"前辈已死名公才人有所编传奇行于世者"项下所载元代前期作家的作品，计有关汉卿《单刀会》、《进西施》、《管宁割席》、《凿壁偷光》、《金线池》；张国宾《锦衣还乡》；马致远《荐福碑》；王伯成《贬夜郎》；石君宝《秋胡戏妻》；尚仲贤或李好古《张生煮海》；杨显之《临江驿》；吴昌龄《赏黄花》；张时起《别虞姬》；红字李二《黑旋风》；白朴《银筝怨》、《东墙记》；王实甫《西厢记》、《泛茶船》。这些都是流传百年后在明宣德年间仍然上演的"传统剧目"。

第二节 北杂剧的衰亡及其原因

一、北杂剧的衰亡

入明以后，北杂剧的活动地域已逐渐退守北方，南方则成为南戏的天下。明初，由于教坊与钟鼓司的维持，京城金陵尚盛演北杂剧。然而自成祖朱棣永乐十九年（1421 年）迁都北京以后，南方的杂剧演出就衰落了。当时南方一些上层士大夫，由于传统的缘故，仍然以北曲为正宗，不愿听南曲，就遭到了徐渭的抨击。他在《南词叙录》里说：

> 有人酷信北曲，至以妓女南歌为犯禁，愚哉是子！北曲岂诚唐、宋名家之遗？不过出于边鄙裔夷之伪造耳。夷、狄之音可唱，中国村坊之音独不可唱？原其意欲强与知音之列，而不探其本，故大言以欺人也。

从徐渭对盲崇北曲的指责和为南曲的呼吁来看，当时南方的北曲尚有一定势力。但这仅指散曲演唱而言。如果说到戏曲演出，则恰恰相反，顾起元在《客座赘语》卷九“戏剧”条里说：

> 南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会小集，多用散乐，或三四人、或多人唱大套北曲。乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南唱……大会则用南戏……士大夫禀心房之精，靡然从好。见海盐等腔，已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣。

习俗之变化，南曲对北曲的胜利，在这里描述得淋漓尽致。再引一条何良俊《曲论》的材料：

> 余家小鬟记五十余曲，而散套不过四、五段，其余皆金、元人杂剧词也，南京教坊人所不能知。老顿言："顿仁在正德爷爷时随驾至北京，在教坊学得，怀之五十年。供宴所唱，皆是时曲，此等辞并无人问及。不意垂死，遇一知音。"是虽曲艺，然可不谓一遭遇哉。

大约将近万历时，南方人已经不知杂剧怎样演法，连南京教坊也是一样，因此何良俊得以自己的家班能唱杂剧而自豪。但另一方面，他也为北曲的前景黯淡而担忧，惊呼："更数世后，北曲亦失传矣！"到万历以后，沈德符在《顾曲杂言》"北词传授"条里也说："今南教坊有傅寿者，字灵修，工北曲，其亲生父家传，誓不教一人。寿亦豪爽，谈笑倾坐。若寿复嫁去，北曲真同《广陵散》矣！"其时北曲在南方的命运已经气如游丝了。



图 4　明刊《弁而钗》插图

寺庙演戏场面

北方到万历年间，北杂剧的一统天下亦告结束，出

现了成书于万历三十八年（1610 年）的王骥德《曲律·论曲源第一》中所说的情况："始尤南北划地相角，迩年以来，燕、赵之歌童、舞女，咸弃其杆拨，尽效南声，而北词几废。""杆拨"指北曲的弹拨乐器。南戏的势力已经浸润到北方燕、赵一带北曲杂剧的根据地，并取而代之了。

万历时北京弋阳、海盐、昆山诸腔已经盛行，影响到长期以传统北杂剧表演为主的宫廷戏剧演出亦发生变化。例如神宗已经不满足于观看钟鼓司演出的宫戏——北杂剧，而要看市井中的外戏——南戏了。为了这一目的，他在宫廷设置中加辟演出机构，又建立起两个庞大的宫廷戏班，把弋阳、海盐、昆山诸南曲声腔全部网罗进来①。北曲杂剧在宫廷中的最后地位也被南戏动摇了。

二、北曲衰微的原因

明代南戏在各地兴盛传播，并演变成众多的声腔，为什么北杂剧不能产生同样的结果呢？

实际上北曲唱腔在各处流传中，也出现了一些歌唱方面的差异，只是这些差异没有大到形成新的腔调而已。早在金末燕南芝庵写《唱论》的时侯就曾指出："凡唱曲有地所。"各个不同地区都有本地的流行曲调。到明代嘉靖年间的魏良辅《南词引正》里也说："五方言语不一，有中州调、冀州调。"这都是指的北曲。沈德符《顾曲杂言》"北词传授"条里也作出区分："北派亦不同，有金陵，有汴梁，有云中。"又说："吴中以北曲擅场者，仅见张野塘一人，故寿州产也。"从这三个人的论述，大致可以看到下述情景：在元代时，各个地区有其不同的流行小曲，这种情

① 参见［明］刘若愚《酌中志》卷十六、沈德符《野获编补遗》卷一"禁中演戏"条。

形颇有些类似明代万历年间的民间俗曲演唱（详见第五章）。虽然这些曲子都被吸收入北杂剧的套数里，但各地民间演唱时，还是各有各的爱好。慢慢发展到明代，经过了一、二百年以后，北杂剧在不同地域的演唱中，也出现了类似于南戏腔调那样的风格差异，于是在中州（今河南一带）和冀州（今河北一带），或者在中州的汴梁（今河南开封）、北方的云中（今山西大同一带）、南方的金陵（今南京），形成不同的派别。

但是，北杂剧却没有像南戏那样，产生出新的腔调来。这是由于北杂剧不像南戏那样长期停留在民间随意阶段，它早在金代经过了失意士子的着意点染，加工规整出在格律、套数上颇多讲究的诸宫调唱法，继而演变为曲律严谨、联套完备的北曲杂剧，又被金、元之交的关、马、白、郑一代名手倾心濡笔，遂成为后世不变之法。徐渭在《南词叙录》里评论说："南易制，罕妙曲。北难制，乃有佳者。何也？宋时名家未肯留心，入元又尚北，如马、贯、王、白、虞、宋诸公，皆北词手。国朝虽尚南，而学者方陋，是以南不逮北。"创作演出上的一难、一易，使南戏、北杂剧俨然分属了不同的社会阶层。

对于两种戏曲样式在宫调、曲格方面的难易差别，许多曲家也有所论及。关中北曲家康海说："南词主激越，其变也为流丽。北词主慷慨，其变也为朴实。惟朴实而声有矩度而难借，惟流丽故唱得宛转而易调。"① 他讲北曲有严格的规格尺度，难以套借，南曲随意变化，可以转换腔调，是明确指出了二者不同点的。

另外也有人从伴奏乐器的差别来探讨二者演唱的难易，强调北曲以弦索乐器伴奏的困难。例如王骥德《曲律·论宫调第四》指出："北之歌也，必和以弦索，曲不入律则于弦索相戾。故作北曲者，每凛凛遵其形范，至今不废。南曲无问宫调，只按之一

① 参见［明］王骥德《曲律·总论南北曲第二》。

拍足矣。故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。”明武宗时南教坊名曲工顿仁也说：“若南九宫，无定则可依，且笛、管长短其声，便可就板。弦索若多一弹、少一弹，则夺板矣。”①他们所说的大概意思，结合起来看就是：南曲伴奏用笛、管，以板节拍，比较容易。笛、管只要稍微吹长、短一点，凑上板数就可以了。而北曲伴奏用弦索，则甚有讲究。首先曲律要合，而弦索弹拨时又要注意指法，故而有许多要求。

总而言之，北曲杂剧因为文人的投入，曲格日严，要求日精，再加上伴奏方面的困难，使它在传播过程中不致于发生太大的改变。后人都凛凛遵循前人的法度进行创作和演唱，不敢有一点懈怠。南戏则在民间入乡随俗，随意演化，不用担心什么违格乖律。两种不同的情形，就造成前者的滞瑟胶柱，只能走向衰亡，不可能演化出新的声腔剧种。而造成后者的徇意更变，得以繁衍出众多的偏支旁系来。归结其道理：变则生，不变则胶。以后南戏的一支昆山腔沿着文人化的道路发展，也走上与北曲一样的结局，更进一步证实了这个道理。

第三节　南杂剧的出现

明代北曲杂剧虽然逐渐走向衰亡，但是文人的杂剧创作并没有因此而停止，一直到明末，甚至到清代，杂剧作品都不断产生，这是什么原因呢？我们只要分析一下这些杂剧作品的结构，就会对此有一个清楚的认识。原来，明代中期以后的杂剧作品，受到南戏的影响，已经逐渐改变了原有的构成。其最基本的成分改变，就是在音乐要素上变原来的北曲为南曲，另外，剧本结构的各个方面也都发生了相应的变化。因此，这些杂剧作品在性质

① ［明］沈德符《顾曲杂言》引。

上已经与元杂剧迥异，变成了“南杂剧”。也就是说，明代中期以后人创作的杂剧作品，基本上是些唱南曲的短戏而已。当然，一直到明末，仍有一些以尚古为荣的剧作家，为了炫示自己的博学，坚持创作了一些唱四套北曲的仿古杂剧，但那都是些案头之作，已经失去舞台生命力了。

一、从南北合套到南曲杂剧

“南杂剧”的出现首先开始于南曲音乐成分向杂剧里面的渗入，这有一个过程。我们知道，北曲里面吸收南曲成分，开始于元代后期沈和等人开创的南北合套。南北合套是在北曲散套里面进行的，事实上可能早在此前，南戏里已经开始了类似的南北音乐融合过程，我们从元代南戏《宦门子弟错立身》和《小孙屠》里可以看到其痕迹。由于北曲音乐联套的体制严格，沈和等人的南北合套实践，反而可能开始在后，并且是受到了南戏的启发[①]。至于将这一手法应用到北曲杂剧的创作里，时间更晚，最早的例子是元明之交的北杂剧作家贾仲明的创作。

贾仲明《吕洞宾桃柳升仙梦》杂剧，四套曲子全用南北合套法，基本上是一支北曲一支南曲递相交接，而由末、旦轮唱，末唱北曲，旦唱南曲。以后的章节里会讲到，南北合套法在明代南戏里也经常运用，但通常是在几十套南曲中夹杂一套或几套南北合套，并没有像贾仲明这样全部剧作都用南北合套。当然，贾仲明的试验并不一定是成功的，带有很大程度的趋奇性，因此后来的杂剧创作里，完全用南北合套的并不太多，通常是几套曲中用一套，更多的甚至只是南北曲随意夹杂使用。倒是万历以后的文人仿作中更多一些，例如吕天成《齐东绝倒》四套曲，叶宪祖《易水寒》四套曲，徐士俊《络冰丝》、陈与郊《昭君出塞》一套

① 参见廖奔《论“南北调合腔”的形成》，《戏曲艺术》（郑州）1983年增刊第3期。

曲，都用南北合套。

运用南北合套的音乐联套方法进行创作的口子一开，杂剧音乐的严格体例就被打破。明代中期以后，北曲杂剧逐渐失势，南戏里吸收的北曲音乐成分逐渐增多，这些反过来促成了杂剧的进一步向南曲靠拢，杂剧创作中吸收的南曲成分也越来越多。虽然仍有人在写作完全由北曲构成的杂剧，例如王九思《杜子美沽酒游春》、康海《中山狼》、冯惟敏《梁状元一世不伏老》、《僧尼共

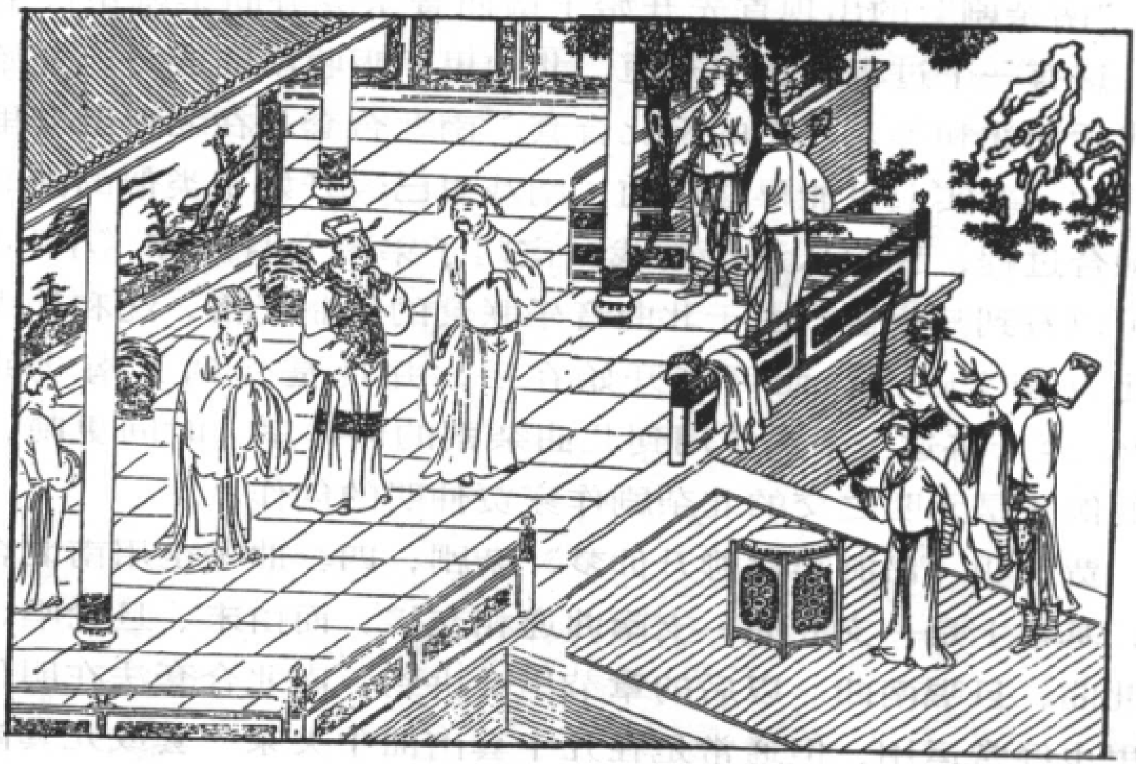


图5　明万历徽州刊《四声猿·狂鼓吏》插图

犯》等，但完全用南曲写作的杂剧已经出现了。例如徐渭《四声猿》四种（《女状元》、《狂鼓吏》、《玉禅师》、《雌木兰》）里，《女状元》全用南曲（偶杂北曲），其余三剧用北曲（亦插有南曲）。汪道昆《大雅堂杂剧》四种（《高唐记》、《五湖记》、《京兆记》、《洛神记》）里，除《五湖记》一剧唱北曲以外，其他三种都唱南曲。至于南北曲夹杂或交替使用的就更为常见，如梁辰鱼的《红线女》四折，第二折为南曲；杨慎（或徐潮）《太和记》

(共二十四剧，今见十三剧)① 里大多为南曲夹杂北曲。

以上所述南杂剧，并不遵照北曲杂剧四套曲的体例，分折、分出或多或少。到了万历时期，在北曲绝响之后，出现了文人仿古而作的南杂剧，规整的四折，却完全用南曲谱写，以王骥德

① 《太和记》的作者与内容，明清时期已经不能判明。其作者，明人沈德符《顾曲杂言》指为杨慎(字升庵)(清人焦循《剧说》卷四从之)，另一明人吕天成《曲品》指为许潮(字时泉)。其内容，由于全本佚失，不知原貌。据沈德符《顾曲杂言》说，全剧由二十四个故事组成，共分二十四折，每折谱一个故事，所谓"向年曾见刻本《太和记》，按二十四气，每季填词六折，用六古人事，每事必具始终，每人必有本末"。吕天成《曲品》的说法相同，只是没有指明总折数，即："《泰和记》，每出一事，似剧体，按岁月选佳事，裁制新异。"明万历二十一到二十四年(1593～1596年)胡文焕编选的《群音类选》卷二十三收有《泰和记》十折的名目：《公孙丑东郭息忿争》、《王羲之兰亭显才艺》、《刘苏州席上写风情》、《东方朔割肉遗细君》、《张季鹰因风忆故乡》、《苏子瞻泛月游赤壁》、《晋庾亮月夜登南楼》、《陶处士栗里致交游》、《桓元帅龙山会僚友》、《谢东山雪朝试儿女》。明末沈泰编《盛明杂剧》，收有许潮所作单折杂剧八种：《武陵春》、《兰亭会》、《写风情》、《午日吟》、《南楼月》、《赤壁游》、《龙山宴》、《同甲会》(但其中在《武陵春》一剧目录下注曰"或作杨升庵"，《兰亭会》一剧虽于目录下注"许时泉"，正文却题作"巴蜀升庵杨慎编"，可见也已分不清作者)，其中五种与《群音类选》所收重复，其余三种体例、笔法亦与之相同，都是每种写一个故事，每一个故事发生在某一个月，互不重复，可见所收也应是《太和记》的散出。由此我们得到了《太和记》原本里的十三折。这样，《太和记》的内容也已了解了一半以上。但是，清代乾隆年间黄文旸《曲录》里却提出了另外的问题，其中于"明人杂剧"部分收有上述《盛明杂剧》剧目八种，分判许潮、杨慎所撰，并另外列有一本《太和记》，其文如下："《武陵春》、《龙山宴》、《午日吟》、《南楼月》、《赤壁游》、《同甲会》、《写风情》七种，许潮作。……《兰亭会》、《太和记》(二十四出，故事六种，每事四折)，以上二种，杨慎作。"(见李斗《扬州画舫录》卷五"新城北录下")黄文旸所记许潮、杨慎所作八种单折剧，当然是依据《盛明杂剧》，但他另外又著录了一本《太和记》，并且是四折一剧的体例，二十四折共写六个故事，有无根据呢？黄文旸于乾隆四十二到四十五年(1777～1780年)间被巡盐御使伊阿龄聘入官设扬州修改曲剧局，曾"总校苏州织造进呈词曲，因得尽阅古今杂剧传奇，阅一年事竣"(同上)，他所说的话应该是有相当可信度的。那么，《太和记》就有两种不同的本子。究竟是上述十三折都是《太和记》的内容，还是另外有一本《太和记》，拟或有两本《太和记》，以及各本的作者归杨还是归许，现在还都不能明晰。限于材料，暂存疑。

《倩女离魂》四折开其端。王骥德曾在其《曲律·杂论第三十九下》里自述道：

> 余昔谱《男后》剧，曲用北调，而白不纯用北体，为南人设也。已为《离魂》，并用南调，郁蓝生谓："自尔作祖，当一变剧体。"既遂有相继以南词作剧者。后为穆考功作《救友》，又于燕中作《双鬟》及《招魂》二剧，悉用南体，知北剧之不复行于今日也。

王骥德早期所作的《男王后》杂剧，四折一楔子，全用北曲，但楔子、第一、二、四折旦唱，第三折小旦唱，已不尽合北杂剧体例。后来所作诸剧则基本都是四折南曲，如《倩女离魂》、《弃官救友》、《两旦双鬟》、《金屋招魂》皆是。经王骥德提倡，四折南杂剧遂一时风靡，明末祁彪佳《远山堂剧品》于王骥德《弃官救友》一剧注曰："南曲向无四出作剧体者，自方诸与一二同志创之，今则已数十百种矣。"王骥德号方诸生，自他作俑到明末的几十年时间里，四折南杂剧作品竟然达几十上百种，也可见其影响当时风气之巨。自然，折、出不一的南杂剧创作仍有很多，如陈与郊的《文姬入塞》一出，徐复祚的《一文钱》六出（五出为南曲），汪廷讷的《广陵月》七出，叶宪祖的《夭桃纨扇》《丹桂钿合》七折、《碧莲绣符》《素梅玉蟾》八折，王澹登的《相思谱》九折（八折为南曲）等等。

这一时期能够演唱的杂剧实际上就都是南曲杂剧了。其他一些用北曲曲牌来填写的杂剧，大多为案头之作，不能奏之场上。如梅鼎祚《昆仑奴》、湛然《鱼佛儿》、陈汝元《红莲债》、王衡《再生缘》、徐士俊《春波影》、孟称舜《花舫缘》《死里逃生》、凌濛初《虬髯翁》、祁麟佳《错转轮》，都是四折（出）的北曲杂剧，孟称舜的《桃花人面》为五出北曲，王衡的《真傀儡》、沈

自征的《渔阳三弄》三剧（《霸亭秋》《鞭歌妓》《簪花髻》），皆为一折的北曲创作。这些大概都只是供文人学士们案头欣赏的作品了。

至于南北夹杂的杂剧作品就更是大量出现，如袁于令《义犬记》五出、叶宪祖《团花凤》四折、《北邙说法》一折等。如果我们翻开祁彪佳《远山堂剧品》，就可以看到更多这类作品的记载，例如黄中正《五老庆贺》南北一折、杨伯子《都中一笑》南北三折、陈与郊《淮阴侯》南北四折、叶宪祖《鸳鸯寺》《三义成姻》《桃花源》《龙华梦》《耍梅香》南北四折、吕天成《儿女债》《胜山大会》《夫人大》《耍风情》《姻缘帐》南北四折、祁麟佳《红粉禅》南北四折、祁豸佳《眉头眼角》南北四折、散木湛然禅师《地狱生天》南北五折、汪廷讷《中山救狼》《青梅佳句》南北六折、吴礼卿《嗤童公案》南北八折、叶汝荟《夫子禅》南北八折、陈六如《九曲明珠》南北九折、醒狂散人《柳浪杂剧》南北十折等等。只是由于这些作品大多亡佚了，我们无法直接过目。

二、南杂剧体制特点

随着南曲的逐步向杂剧音乐中渗入，杂剧的剧本和表演体制也发生着相应的变化，从元杂剧的严格规制中逐步解放出来，而向南戏格律的自由松动过渡。这种变化主要体现在如下方面。

首先是剧本结构方面的变化。明代中期以后的杂剧创作，虽然有许多仍然保持了元杂剧四套曲的格式，但这已经不是必遵的格范了。这时的杂剧剧本基本上呈现出结构自由、长短不一的面貌，可以整个剧本只有一折，如王九思《中山狼》，也可以有二十四折，如《太和记》，众多的例子我们在前面已经提到了。这样，反映在同一个作家的不同杂剧作品里，折（出）数往往是各不相同、随意安置的，例如徐渭《四声猿》四剧，从一折、二折

到四折不等，叶宪祖《四艳记》四剧，有的七折，有的八折。一折的杂剧，只是简单的一场戏，但故事有头有尾，自成体系，其体例与元杂剧、明传奇都不相同。多折的杂剧，则与传奇已经很少区别，其不同处仅仅在于总篇幅的长短，但其间又没有一个明确的界限，因此很难把明人创作的杂剧作品和传奇截然分开。

南杂剧在剧本结构上还有另外一个变化，尽管它是非主流的，但在当时颇有效仿者，因此也值得在此一提，这就是：以往的杂剧、传奇剧本都是每本写一个故事，而南杂剧还有一些作品采取了一本演多事的结构，如杨慎（许潮）《太和记》二十四折写二十四个故事。这种结构反过来还影响到传奇创作，沈璟的《十孝记》传奇三十出演十个故事，每三出演一个故事，就不符合传奇规范，而明显透露出南杂剧的痕迹。

明杂剧的歌唱体制也发生了很大的变化，逐步从元杂剧里一人歌唱的规制里突破出来。例如朱有燉杂剧虽然仍用北曲，但已不限于一个主要角色一唱到底，可以几个人分唱（《曲江池》五套曲子先后由旦、末、旦、末、旦唱，其间又插入两个净角和一个外角的唱曲），甚至还出现了数人合唱一曲的形式（《牡丹仙》有二旦合唱、二生合唱，《得驺虞》有五人合唱，《牡丹园》有十人同唱）。汪道昆《大雅堂杂剧》四种里，《五湖记》也唱北曲，但用生、旦一递一首曲子轮唱，其他三种则已经与传奇一样，各个角色都可随意张口唱曲了。后来的南杂剧在唱曲方面都没有了角色限制。

其他各方面的变化还有很多，例如元杂剧套曲的严格宫调限制，从明初杨景贤《西游记》已经打破，它的套曲之中已经屡换宫调，有时竟然达四次之多（“海棠传耗”一套先后用了中吕、正宫、中吕、般涉调）。至于南杂剧的出场规则更是灵活化了。例如人物登场，既可以像元杂剧那样，先念上场诗、道白、自报家门，然后唱曲；也可以像南戏那样，先歌唱一曲，再道白。既

可以先有副末开场，也可以剧中人物直接登场。登场的男主角，从《大雅堂杂剧》和《四声猿》起，已经一律将元杂剧里的正末

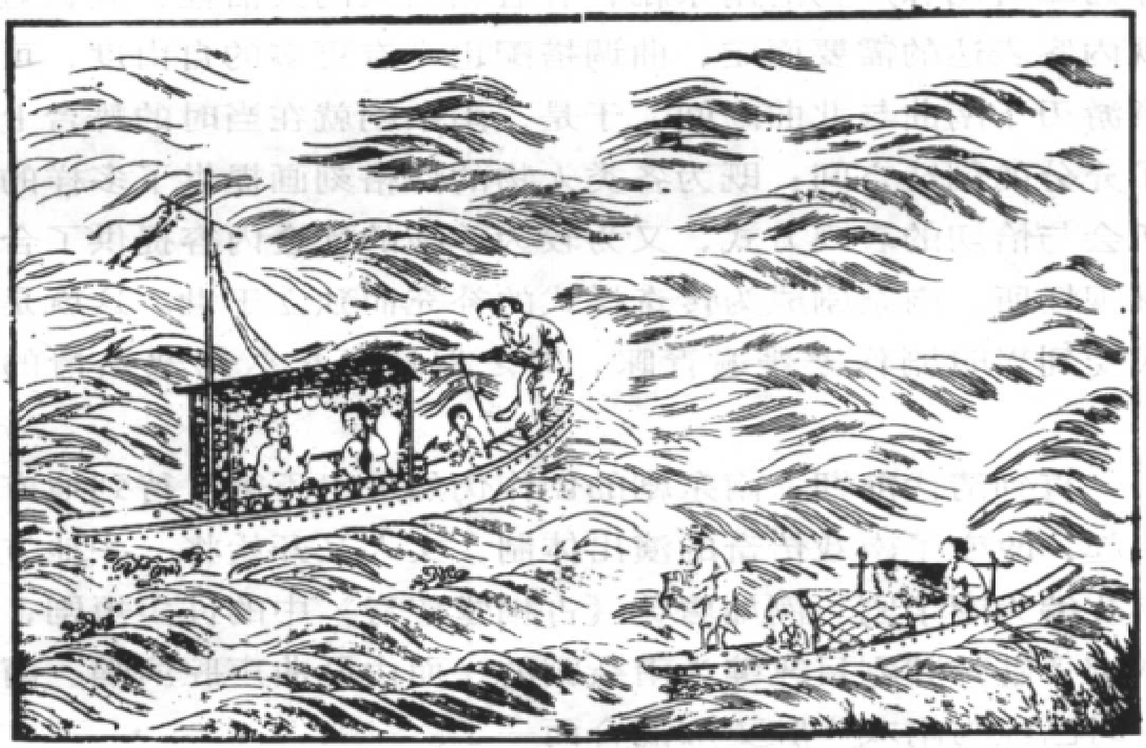


图6　明万历汪氏大雅堂刊《大雅堂杂剧》插图

改为南戏里的生（当然一些文人的仿古之作仍然沿袭元杂剧做法）。总之，较之南戏和北杂剧而言，南杂剧获得了在剧本体制、表演规则、音乐设置各个方面极大的自由度，是当时十分灵活的舞台样式。

三、南杂剧的历史地位

作为独立于明代南戏传奇的另外一种戏曲样式，又不同于北曲杂剧，南杂剧兼有南戏与北杂剧之长，又避免了它们在剧本创作和舞台演出方面的一些明显短处。

北曲杂剧四套曲子的结构体制和几成模式的曲调搭配方法，既有它无可替代的优越性，也在一定程度上限制了作家创造性的

发挥。南戏传奇反其道而行之，音乐联套可以随意延伸，动辄四、五十出，在容量无限增加的同时也导致了篇幅的拖沓冗长。而作为二者调和产物的南杂剧，有着相当大的灵活性，其长短完全视内容表达的需要而定，曲调搭配也享有更多的自由度，可以随意游刃于南曲与北曲之间。于是，南杂剧就在当时的舞台上取得了充分的创造空间：既为各类人物的性格刻画提供了多样的选择机会与恰切的表现方式，又为较为单纯的社会内容提供了合宜的展现场所。南杂剧成为传奇样式的补充而独立于世。这就是其样式受到当时剧作家普遍青睐、对之保持了长久驾驭热情的原因。

一直到清代前期，南杂剧的创作仍然层出不穷。待到地方声腔兴起，改变了南戏传奇的演出体制，文人又开始将一些地方戏剧目改编为南杂剧。例如唐英《古柏堂传奇》中的许多短剧，都是从梆子乱弹腔剧目改编为南杂剧的，而由昆曲声腔演唱。南杂剧此时已经与南戏声腔更加混合而一了。

第三章　南戏诸声腔的兴起

明代南北两大戏曲声腔在并行发展了百余年后，南戏忽然出现了新的转机。大约从成化元年（1465年）以后开始，南戏在东南几省间，陆续变化出新的腔种来。在嘉靖年间（1522～1566年），新腔异调更是层出迭见。这些新声腔调一经产生，立即便以异常迅速的态势，向南北各地流布，其发展之快，足迹之远，致使原有的古老南戏根本不能望其项背。而在这些新腔调咄咄逼人的攻势下，曾经一度盛极全国的北杂剧竟然从此一蹶不振，陆续萎缩，直至消亡。

第一节　南戏的发展

1975年12月23日，广东省潮安县西山溪一座明代前期平民墓葬里，出土了一本明宣德六年（1431年）的写本《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》。写本字行间，有用墨笔圈点的演唱处理记号①，可以看出这是一个当地南戏的演出本。它表明，在明代前期，潮州是盛演南戏的地区。

祝允明《猥谈》说："数十年来，所谓南戏盛行。"这句话说

① 参见陈历明《明代南戏演出本〈刘希必金钗记〉》，《文物》1980年第11期。

明了当时一种事实，然而其时间概念过于笼统，地域范围又不清楚，给我们的理解带来一点麻烦。祝允明是明代江东著名文士，江苏长州人，弘治五年（1492 年）举乡贡，正德十年（1515 年）任广东兴宁知县，六年后转应天府（今南京）通判，卒于嘉靖五年（1526 年），时年六十七岁①。他的卒年恰值明朝一百五、六十年光景。我们由此可以推断：一，从祝允明的时间概念看，南戏兴盛是在明朝开国几十年之后。二，从祝氏仕历看，他一生只在南方活动，他说的南戏盛行地域应当是指南方。这说明，大概在明初经过几十年的休养生息后，南戏开始有一个大的勃发。

南戏初兴于浙江温州，所以这一带受到的熏陶最久，伶人歌工也最盛，历来相习成业。与温州同属浙江省辖的海盐，其“州少年多善乐府，其传出于澉川杨氏。杨氏家僮千指，无有不善南北歌调者。由是州人往往得其家法，以能歌名于浙右云”②。澉川杨梓，元杭州路总管，善音律，自著北杂剧三种。杨梓及其两个儿子，与当时词曲名流贯云石、鲜于去矜等人交好，共同探讨歌唱之法，影响一方，南北歌调，互汲长处。这一带日后成为南戏前期四大声腔之一海盐腔的产地，是有它的历史渊源的。到明成化二年（1466 年）中进士的陆容《菽园杂记》卷十所记，当时“嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为优者，名曰‘戏文子弟’，虽良家子不耻为之”。这应该是成化年间（1465～1487 年）前后不远的事情。其中提到的五处地名，都在浙江境内的沿海一线。经过三百多年的熏陶，浙江已经成为南戏的故乡，艺人辈出。其时海盐腔、余姚腔等日后盛极一时的声腔还没有正式形成，但民间子弟踊跃“习

---

① 参见康熙《苏州府志》卷七〇，康熙《惠州府志》卷八、卷十三，《明史》卷二八六。

② ［元］姚桐《乐郊私语》。

为优者"的习俗，却已经为之作好了准备。①

南戏的艺人经常四处流动作场，并且渐渐向北方发展。在明英宗朝，竟然有一个吴优戏班跑到了北京，因为北方人不习惯于南戏的演出习俗，被当时的特务机关锦衣卫所举报，开了一个惊险的玩笑。其事见陆采《都公谈纂》卷中：

> 吴优有为南戏于京师者，锦衣门达奏其以男装女、惑乱风俗。英宗亲逮问之。优具陈劝化风俗状。上令解缚，面令演之。一优前云："国正天心顺，官清民自安。"云云。上大悦，曰："此格言也。奈何罪之？"遂籍群优于教坊，群优耻之。上崩，遁归于吴。

当时京城还是北杂剧的一统天下，北杂剧里只有以女扮男，女子可以演正末，却从来没有见过以男装女。南戏则不然，在民间初起时常常以净、丑角色男扮女装而插科打诨。例如今天我们从南宋南戏剧本《张协状元》里可以看到，净角就前后装扮了张协母、李大婆、店婆、胜花养娘等人，丑角亦扮过张协妹。南戏这种习俗一直延续下来，于是成了这个事例中锦衣门达存心刁难的借口。

吴地也一如上述海盐等处，是南戏伶工历代叠出的地方，元代演出《韫玉传奇》已经被誉为第一，故而后来形成一代绝响昆山腔。徐渭曾追溯吴地歌唱传统说："隋唐正雅乐，诏取吴人充

① 今人颇有以这条资料为海盐腔、余姚腔年代之证的。但是细味前后贯穿的语气，两种声腔当时还没有突出出来，其优人仍然被统一称作"戏文子弟"，不像后来习称"海盐子弟"那样。当然，由于方言、俗曲的作用，各地区演出中的"声各小变"（［明］王骥德《曲律·论腔调第十》语）应该已经出现，因为戏曲声腔的产生有一个逐渐变化的过程。

弟子习之，则知吴之善讴，其来久矣。”[1] 及至昆山腔兴盛，甚至全国的昆曲艺人都自吴中出，这是后话了。但这时的吴优所演南戏，很明显还不具备昆山腔的特色。

据叶德钧先生考证，锦衣门达用事，在明英宗朱祁镇复辟以后[2]，因此这件事约发生在天顺年间（1457～1464年）。英宗于1464年驾崩，所以这个南戏戏班在北京教坊呆了没几年，就溜回老家去了。

但是天顺之后的成化年间（1465～1487年），北京书肆还有刻印南戏剧本出售的。这件事需要从成化本《白兔记》的出土说起。1964年上海嘉定县一座明代平民宣氏墓里，出土一批成化年间刊刻的说唱词话，共十种，另外就是一本北京永顺堂刊刻的《新编刘知远还乡白兔记》传奇[3]。这本传奇的文词质朴，章法也没有很好梳理，错字、别字颇多，包括了很多方言成分。例如它的开首一段“散说”云：

> 今日利（戾）家子弟，搬演一本传奇。不插科、不打问（诨），不为（谓）之传奇。倘或中间字藉（迹）差讹，马（抹）音寺（夺）字，香（乡）谈别字，其腔列调中间，有同名同字，万望众位做一床锦被遮盖。天色非早，而即晚了也。不须多道散说……

其中“戾家子弟”指专职戏曲艺人[4]。这段话是艺人在演出前的

---

① ［明］徐渭《南词叙录》。
② 参见叶德钧《明代南戏五大声腔及其支流》，《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版。
③ 参见赵景深《成化本南戏〈白兔记〉的新发现》，《文物》1973年第1期。
④ ［明］朱权《太和正音谱》曰：“今良家子弟所扮杂剧，谓之行家生活。娼优所扮者，谓之戾家把戏。”

一段开场白，先向在座观众打个招呼，有“四方老少多多包涵”的意思。很明显，这是一个艺人的演出本。北京永顺堂肯出资刊刻这个本子，自然是为赚钱的，其销路无非两种：一是卖给演出班社，二是卖给普通观众。文人是不会买这种粗俗欠雅、文理不通的东西的。刊本的刻印质量十分粗疏，也可见它的销售对象只是民间下层，那么极有可能南戏当时也是在北京一带演出的。很难想像，如果不是北方有市场，在当时交通和信息条件都很差的情况下，北京书商敢于印刷后再远途运到南方书市上去销售，而与当时以印刷通俗文艺极享重名的建阳、徽州书肆抢市场。

剧本在嘉定县出土，它与当地有没有关系呢？答案是肯定的。虽然上面所引的“散说”后面又讲到这本传奇是永嘉（今浙江温州）书会才人所作，但那只是指的原作者。《白兔记》自元末产生以来，至此已经上演了近百年，在民间长期的流传过程中，不断被各地艺人根据演出需要增减删改，“散说”所谓“果然是千度看来千度好，一番搬演一番新”。今天的语言学者根据这本传奇里所用的大量方言词汇属于苏南吴语，而与温州方言迥异，判定它是苏南一带的演出本，亦即嘉定当地的演出本①。所以，明成化年间苏南一定是盛演南戏《白兔记》的地区。这位墓主人宣氏，很可能就是一位南戏爱好者，也有可能是南戏艺人。

南戏起自民间，“本无宫调，亦罕节奏”，村农庄民，街市女子都能顺口而歌，与文人多加倾心的北杂剧相比，是更加平民化的艺术。即使是元末出了高则诚《琵琶记》这部著名文人作品，“于是村坊小曲，进于古法部相参，卓乎不可及矣”②，使得人们对于南戏重新刮目相看。然而高则诚之后几十年，竟然没有可以

① 参见周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》，上海人民出版社 1986 年版，第 170～173 页。但周、游二人进而认为《白兔记》的作者即是苏南人而非永嘉人，则是没有考虑到此本传奇在各地长期流传，被艺人辗转改益的因素。

② ［明］徐渭《南词叙录》。

为继的其他文人作品，南戏仍然是在民间长期自编自演，明代前期百来年的南戏作品多是无名氏之作，正是这种情况的体现。故而徐渭说："国朝虽尚南，而学者方陋，是以南不逮北。《琵琶》尚矣，其次则《玩江楼》、《江流儿》、《莺燕争春》、《荆钗》、《拜月》数种，稍有可观，其余皆俚俗语也。"① 至王骥德，甚至愤而大言说："明兴二百四十年，作南曲铮铮者，指不易多屈，何也？"② 文人士大夫愤南戏前期之俗陋，而这恰恰是因为缺少文人侧足其间的缘故。

然而毕竟南戏已经开始展露其华采风貌，在演出体制上还呈现出远远优于北杂剧的特点，例如在从容不迫地容括多种剧中人物，曲折完整地表现人世间的悲欢离合方面，南戏已显示了新的舞台容量，因此受到民间的广泛欢迎。于是就有民间曲师一类人，试图抹去南戏不合宫调的缺憾，出来制订南曲谱。例如明代中叶嘉靖年间，陈氏藏有《南曲九宫谱》，白氏藏有《十三调南曲音节谱》。这两部曲谱的作者都没能留下姓名，但他们的工作却为后来多种南九宫曲谱的编订，奠定了基础。③

徐渭不同意为南曲制谱，他认为南戏既然出自村坊俚曲，实在没有制订曲谱的必要，因此在《南词叙录》里讥讽说："今南

---

① 徐渭《南词叙录》。

② 王骥德《曲律·杂论第三十九上》。

③ [明] 蒋孝《南小令宫调谱序》曰："《九宫十三调》者，南词谱也……适陈氏、白氏出其所藏《九宫》、《十三调》二谱，余遂辑南人所度曲数十家，其调与谱合及乐府所载南小令者，汇□一书。"王骥德《曲律·论调名第三》曰："《九宫》、《十三调》二谱，得之陈氏、白氏，仅有其目，而无其词。蒋为辑古戏及散曲，合数十家，每调各谱一曲，追词隐又增补新调之未收者，并署平仄、音律，以广其传，益称大备。蒋，毗陵人，名孝，登嘉靖甲辰进士，盖好古博雅士也。"由此可知，先有陈、白二谱，皆有目而无词。继而有蒋孝合二谱为一，于每调下选古戏文或散曲一首，系之为谱例。最后由沈璟增补新调，标明平仄、曲律，始成影响一代曲坛的《九宫十三调曲谱》。

九宫不知出于何人，意亦国初教坊人所为，最为无稽可笑。夫南曲，本市里之谈，即如今吴下山歌、北方【山坡羊】，何处求取宫调？必欲宫调，则当取宋之《绝妙词选》逐一按出宫调，乃是高见。彼既不能，盍亦姑安于浅近。大家胡说可也，奚必九宫为?”徐渭是我们知道的站在民间立场上说话的士大夫中惟一一人。然而文人大多囿于偏见，南戏也不得不在一些场合投其所好，这就是陈、白二谱得以产生的原因。

第二节 南戏变体产生

一、南戏变体

明代中叶以后，南戏在东南几省间开始形成诸种变体。它们都是从原来的南戏中脱胎变化而来，其源总出一支。自然，这么说不等于否定它们对北杂剧一点都没有吸收，事实上如昆山腔还广泛吸收了北曲的营养，但这种吸收并没有影响到南戏的性质。这与明、清之际产生的那些从两种以上腔调蜕变而成的复合声腔是不同的。

南戏最初是由宋词结合浙江温州一带的“村坊小曲”、“里巷歌谣”而形成，在很长时间内都没有产生较为固定的格律，因此音乐形式上具有极大的可变性和可容性。当它在不同地区流播时，便吸收各种新的方音俗曲和演唱方式，祝允明所谓“遍满四方，辗转改益，变易喉舌，趁逐抑扬”①，这种情形导致不同南曲腔调的兴起。

成化（1465～1487年）以后，南戏曲坛上是极其热闹的，这从两个方面表现出来：一是每过若干年就有些新的腔调产生；二是民间的欣赏趣味经常改变，因此在一个地区，时而流行某种腔

① ［明］祝允明《猥谈》。

调，时而又被另一种腔调所垄断。恰如明代著名曲律家王骥德在万历中期所说：

> 夫南曲之始，不知作何腔调，沿至于今可三百年。世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣。大都创始之音，初变腔调，定自浑朴，渐变而之婉媚，而今之婉媚极矣。①

王骥德的意思是说：南戏在它最初产生时，浑厚质朴，但年久之后，就有新的音乐因素出现。这些新的乐调受到欢迎而流行，世上腔调就为之一变，而且越变越流丽婉转，越变越繁音缛节。王骥德在这里道出了南戏腔调发展的一般规律。

二、地域及方言基础

今天能够从明人文献中勾稽出来的南戏变体，一共有十五种，即：余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔、杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔。归纳这些腔调的产地，除潮腔与泉腔出自闽南语系外，大体不出吴语方言的范域，或处于吴语和其他方言的过渡地带。南宋时吴语方言区大致包括今天的浙江省全部、上海市全部，江苏的苏州、南通地区，江西上饶地区西侧等地。另外安徽省南部虽然全浊音已基本消失，但其他特征仍然很接近古吴语②。上述诸种腔调（潮、泉腔除外）的分布，昆山腔产生于苏南；弋阳腔、乐平腔两种产地为江西东北，紧邻吴语区；徽州

---

① 《曲律·论腔调第十》。

② 参见周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》，上海人民出版社 1986 年，第四章第四节“宋金时代方言区划的拟测”。

腔、青阳腔、太平腔、石台腔四种都出自安徽南部；剩余两种产地不明，但从流行地看，调腔亦出自浙江，四平腔也应属这一地区的腔调。

这种现象能说明一个什么问题呢？很明显，从东南沿海成长起来的南戏，在明代产生的变体腔调，最初只局限在吴语方言和闽南语的地域范围之内。换句话说，明代南戏是在上述方言区内产生了变体腔调，而在这个范域之外，则基本没有出现。在上述方言区内，甚至可以在相距很近的地方形成风格不同的腔调，大家一起向外传播。例如安徽南部彼此相邻、成三足鼎立之势的青阳、太平、石台三县，即各形成了一种腔调。江西弋阳腔和乐平腔的产地也两县相接。昆山腔、海盐腔、杭州腔、余姚腔在地理方位上也相去不远。但一旦超出了本方言区的界限，进入其他语系，则由于语音距离过远，形成新的腔调需要更久的时间。

需要特别在这里讲到的是产生在闽南方言区的潮、泉二腔，这是佚出吴语方言区的仅见的两种南戏变调。它们的形成有特殊的历史原因。

首先，闽南语与吴语有着血缘相近的姻戚关系。闽南最早的移民即来自吴语区。三国时的东吴孙权政权第一次在晋江口设东安县（后改南安，在温州西）。六朝后移民增加，多数来自浙江。所以当时福建方言即是吴语。闽南语的概念是晚至唐、宋时才形成的。其次，潮、泉腔产生的潮州、泉州，和温州杂剧产生的温州，当时都是我国东南沿海的大港口，彼此通商、通航极其频繁。其三，至少在南宋时，温州杂剧已经与福建关系密切，这有《张协状元》里的【福州歌】、【福清歌】及陈淳札子为证。

因为历史的悠久，福建才得以形成产生南戏别调的基础，但毕竟因为语言方面与中原更为疏远，闽南语系的潮、泉腔不可能像吴语腔派那样，一经形成就向全国其他语系地区渗透，而只能流行于闽南语系的区域之内。另外，闽人中很少有能创作传奇作

品的，明人祁彪佳说："闽中向无曲派。"[①] 偶然出一本，就被人视作希罕事，例如福建人朱玉田写有一本《玉镯记》传奇，曲律家吕天成就称赞说："闽人能南词，亦空谷足音也。"[②] 这也说明潮、泉腔占有特殊的位置。

三、南戏变体的声腔特点

明代中叶以后产生的这些南戏腔调，由于它们全部都是从古南戏发展而来，因而在伴奏乐器和演唱方法上，多半都是对古南戏的承袭。嘉靖以前人祝允明在《猥谈》里说：余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔，"若以被之管弦，必至失笑"。从中可知，在他的时代，这四种腔调还都是不用管、弦乐器伴奏的。后来昆山腔经过了一番改造，加进了管、弦乐器，那是特例，留在下面讲。其他十余种腔调，则一律都是不用管弦乐器伴奏的。

海盐腔因为明人汤显祖说过它"体局静好"[③]，所以有人认为它应该有弦索乐器伴奏，其实这其间并没有必然的联系。另一位明人林希恩《诗文浪谈》里在论集诗时涉及到这个问题，他说："集诗者，概以其句之骈丽而耦之，自以为奇矣。虽云双美，其如声之不相涉人何哉？不谓之海盐、弋阳之声，并杂乎管弦之间乎？"意思是说，海盐、弋阳腔杂在其他管、弦曲调之中演唱就像是把前人的例句拿来入诗，好是好，就是互不相容。这个例子很能说明问题[④]。与祝允明的说法互相参证，海盐腔不用管、弦乐器伴奏的结论是确实的。

---

① 祁彪佳《曲品·具品·玉花》。

② 吕天成《曲品》卷下。

③ 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1127 页。

④ 参见叶德钧《明代南戏五大腔调及其支流》，《戏曲小说丛考》，中华书局 1979 年版。

那么南戏诸腔调的伴奏情况究竟如何呢？汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》说，弋阳腔演唱是“其节以鼓，其调喧”。明人杨慎《升庵诗话》卷九说：“南方歌词，不入弦管，亦无腔调，如今弋阳腔也。盖自唐、宋已如此。”冯梦龙增订四十回本《三遂平妖传》卷首张誉序称：“弋阳劣戏，一味锣鼓了事。”总结这三家说法，已可明确知道，弋阳腔是用锣鼓伴奏的腔种。又明人龙膺《纶滁全集》卷二十二“诗谑”条有句：“何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。”则青阳腔也与弋阳腔相同。清初李渔《闲情偶寄》卷二“音律第三”则说：“弋阳、四平等腔，字多声少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”又知道弋阳腔、四平腔用人工进行帮腔。大体上除了昆山腔以外的南戏变体的伴奏情况，与这些记载各各大同小异。

昆山腔则经历了一个特殊的发展过程。起初，它与众南戏声腔也是一样没有弦乐伴奏，但到了嘉靖后期，昆山地方一些曲师慢慢对昆山腔进行加工改造。著名的如魏良辅，他看到南戏在演唱技巧上远不如北曲，“愤南曲之讹陋”，于是潜心研磨，用北曲的技巧来改变南戏的唱法，把昆曲唱腔研琢得极其精致、细腻，到了气无烟火、细如游丝的地步，时称“水磨腔”①。

魏良辅是当时享有盛名的曲师，他对北曲的重视和采纳，遂吸引了更多歌工的参与，于是有名张野塘者，将弦索乐器带进了昆山腔。清人叶梦珠《阅世编》卷十“纪闻”条对于这个过程是这样描述的：

> 考弦索之入江南，由戍卒张野塘始。野塘河北人，以罪谪发苏州太仓卫。素工弦索，既至吴，时为吴人歌北曲，众皆笑之。昆山魏良辅者，善南曲，为吴中国

① 参见［明］沈宠绥《度曲须知》卷上“曲运隆衰”条。

工。一日至太仓，闻野塘歌，心异之，留听三日夜，大称善，遂与野塘定交。时良辅五十余，有一女亦善歌，至是遂以妻野塘。吴中诸少年闻之，稍稍称弦索矣。野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音，使与南曲相近，并改三弦之式……名曰“弦子”。其后杨六者，创为新乐器，名“提琴”。提琴既出，而三弦之声益柔曼婉扬，为江东名乐矣。

看来昆山腔之用弦索，得之于张野塘的偶然被发配到浙东，又得之于他偶然的被魏良辅发现，更得之于他娶了魏氏。昆山腔的加进弦索乐器，实在是天赐良机。

张野塘改造了三弦，用于昆山腔伴奏，以后杨仲修又进一步把它变为提琴，从此昆山腔的清唱伴奏就有了弦索乐器①。但为昆山腔伴奏的弦索乐器又不仅是三弦和提琴，例如与魏良辅时代相仿的徐渭在《南词叙录》里就提到当时“昆山以笛、管、笙、琴按节而唱南曲”，后来的顾起元《客座赘语》也提到吴人清唱用洞箫和月琴，“益为凄惨，听者殆欲堕泪”，这又说明昆山腔的改造并不是得力于某人的偶然心血来潮，而已经形成了一种历史的趋势。当时同时从事昆山腔改造工作的还大有人在。当然主要功绩还在魏良辅等曲师，由于他们将唱法研磨得妙入情理，昆山腔已经适宜于配入各类管、弦乐器演唱。

加进了弦索乐器伴奏的昆山腔，开始主要用于散曲清唱，戏场上的演出还是传统的只用锣鼓伴奏的昆山腔。后来一位文人梁

① 魏良辅本人却是反对这种做法的，他写的《曲律》里说：“近有弦索唱作磨调（指昆山腔），又有南曲配入弦索，诚为方底圆盖，亦以座中无周郎也。”另外沈德符也持反对态度，他在《顾曲杂言》中说：“今吴下皆以三弦合南曲，而又以箫管协之，此唐人所谓锦袄上着蓑衣，金粟道人小像诗所云‘儒衣、僧帽、道人鞋’也。箫管可入北曲，而弦索不入南调，盖南曲不仗弦索为节奏也。”

辰鱼出来，着重在剧本唱口方面进行加工，写出了适合配以“水磨调”演唱的剧本《浣纱记》，弦索伴奏才被正式用于戏曲舞台[1]。从此昆山腔成了文人士大夫的座上佳宾，走上了与其他声腔不同的发展道路。

那些在民间土生土长的南戏变体，在它们的实际演出过程中，也从演唱方面对南戏进行了改造。这主要体现在一种新的韵体齐言诗曲调——“滚调”的出现上。“滚调”是一种用五言、七言句白话诗的形式演唱、敷叙曲文剧情的方法，民间演唱中用它们添加在原有传统剧本曲词的中间，称作“加滚”，既起到把深奥曲词加以通俗化、浅显化，使之易懂易晓的作用，又能在剧情关键处反复渲染、一再烘托，最易于调动观众大喜大悲的情感。例如万历三十八年（1610年）刊本《玉谷调簧》卷一所收《琵琶记》【雁鱼锦】一曲，是一个绝好的例子：

> **【雁鱼锦】思量那日离故乡**，父爱子指日成龙，母念儿终朝极目。张太公有成人之美，每重父言；赵五娘有孤单之虑，惟顺姑意。那些不是真情密爱。**记临期送别多惆怅**，那日五娘送我到十里长亭，南浦之地，**携手共那人不思考**。（滚）嘱咐与叮咛，爹娘好看承。他说理自尽，不用我劳心。**教他好看承，我年老爹娘，料他不会遗忘**。下官心下，怎么这等焦躁得紧呀。今早上朝，见王给事手擎一本，我问他是何本，他说是贵处陈留干旱奏章。我问他本土如何，他道说老弱辗转于沟壑，少壮离散于四方。听得此言，唬得我魂不着体。**闻知道**我那里**饥与荒**。别处饥荒尤可，惟我陈留饥荒，最愁杀人。（滚）家下若饥荒，最苦老爹娘，一似风前烛，

[1] 参见〔清〕张大复《梅花草堂笔记》卷十二“昆腔”条。

只怕短时光。我的爹，我的娘，**只怕你捱不过岁月，难存养**。记得临行之时，娘说道：儿，你既然难割舍老娘前去，将你里衣襟衣服过来，待我缝上几针，到京师见此针线，如见老娘，两泪汪汪。说道慈母手中线，游子身上衣。岂知五娘回道：临行密密缝，意恐迟迟归。谁知此言信矣。值此扰攘之际，董卓弄权，黄巾作叛，吕布把守虎牢三关。老爹娘，孩儿莫说回来见你，就是要寄音书，也不能勾了。**他老若望不见信音，却把谁倚仗**。（滚）双亲倚仗靠谁行，有子徒劳在远方。可怜不得图家庆，思量枉自读文章。



图7　明万历三十八年（1610年）刊《鼎雕时兴滚调歌令玉谷调簧》书影

其中标明为“滚”的，有三处都是将词曲内容反复渲染，突出了蔡伯喈对于父母妻子的惦念，及其心中的焦急。如果没有滚词的强调，这些地方都会比较平淡地一带而过，另外在高台广众中演唱时，也不大容易被人理解。

可以看出，"滚调"完全是一种民间戏剧的舞台创造。自它产生以后，一些民间腔调就能够比较容易地把文人创作的传奇剧本搬上舞台，而底层观众与戏剧的距离也就更加接近了。

加滚的效果是减少旋律性，增强朗诵性，快字行腔，拍速板急。民间形象地呼之为"流水板"。文人王骥德只奉海盐腔、昆山腔那种红牙小板、浅斟低唱式的节拍方式为正宗，他在《曲律·论板眼第十一》里指责滚板说："今至弋阳、太平之滚唱，而谓之流水板，此又拍板之一大厄也。"其实王骥德不知道，这种滚调演奏的方法，是从唐、宋舞曲的节拍程式变化而出的，正有着优秀的传统。只不过这种节拍的乐器主要是鼓。①

滚调最初于嘉靖末年见于徽州腔、青阳腔之中（详见后），以后到万历中期弋阳腔、太平腔也加用滚调（见上引《曲律》），遂成为后世许多地方声腔的共同演唱方法之祖。

第三节　成化、正德间形成的腔调

一、概貌

根据今天所能见到的文字记载推测，南戏诸腔最初兴盛大约是在明朝立国几十年后，亦即南戏复兴以后。仍以前面引过的祝允明《猥谈》为据：

> 数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是音声大乱……今遍满四方，辗转改易，又不如旧，盖已略无音律、腔调。愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。若以被之管弦，必至失笑。

① 参见［宋］王灼《碧鸡漫志》卷三、陈旸《乐书·女乐下》。

祝老夫子尽管文章精工，书法纯熟，但在对南戏的看法上却差逊一筹。他把南戏诸腔调的兴起说成是"愚人蠢工"的随意杜撰，不及后来的另一大文士徐渭多矣。其实他自己也撰作南曲，徐渭称赞他的【新机锦】冠绝一时，甚至说他是高则诚的劲敌①。王世贞《曲藻》亦称他为"吴中以南曲名者"，"能为大套，富才情"。不知为什么，他却如此鄙视南戏，大概也是和周德清、朱权一样，把词曲分成"乐府"、"娼夫词"二类？

把余姚、海盐、弋阳、昆山四处地方流行的南戏，统称作"某某腔"，这却是首次见诸记载。前面说过，祝允明卒于嘉靖五年（1526年），因此上述四种南戏腔调的兴盛，很可能是弘治、正德年间（1488～1521年）的事。成化二年（1466年）中进士的陆容在写《菽园杂记》时还没有明确的腔调概念，我们看他甚至对历代歌工叠出的吴中——昆山连提都不提，也没有提到弋阳，这恰可以作为弘治前南戏变体腔调尚未明确形成的反证。

但是另外一条史料却与上述推断相矛盾，这就是魏良辅于嘉靖二十六年（1547年）前所撰写的一部谈唱曲的书《南词引正》。书中论及弋阳腔时说："自徽州、江西、福建俱作弋阳腔，永乐间云、贵二省皆作之。会唱者颇入耳。"按魏良辅的说法，则弋阳腔早在永乐年间（1403～1424年）已经广泛传播，它的兴起当然在永乐之前。明王朝在平定云、贵以后，为了巩固在当地的统治，令大批内地军卒留守于彼，实行屯兵屯田，其中有不少来自江、浙一带。贵州作为一级政区的建制，就实行于永乐十一年（1413年）。因此弋阳腔在永乐间流入云、贵也是可能的。究竟哪种说法更符合实际，还有待更多史料的互证。

当然四种腔调的形成时间不可能一样，必然有先有后。例如海盐腔，根据元姚桐寿《乐郊私语》的记载，当时（该书自序署

---

① 参见徐渭《南词叙录》。

年为至正二十二年，即1362年）海盐地区由于著名北曲作者杨梓的影响，州人已经“以能歌名于浙右”，今天一般研究者都以此时为海盐腔产生的最初阶段。说它已形成一种腔调未免过早，但说其时形成了海盐一地的歌唱传统，为以后此地南戏在腔调上的独特发展奠定了基础，则未为不可。海盐腔之所以在兴起时即因其“体局静好”而受到文人的欢迎，应该与杨梓歌唱集团在这里研琢音律、研究唱法所留下的影响有关。

又如昆山腔。明嘉靖年间为昆山腔的发展作出过独特贡献的昆山曲师魏良辅，在《南词引正》里指明，昆山腔奠基于元末吴中太仓著名歌者顾坚，说顾氏“精于南词，善作古赋”，和当时一些名曲家互相往来，如铁笛杨维桢，古阮顾阿瑛等。他们“善发南曲之奥”，在歌唱上形成一支南曲流派，“故国初有昆山腔之称”。看来作为南戏变体的昆山一派，在此时已经发轫了。明代周玄暐《泾林续记》记载，朱元璋曾召见昆山老人周寿谊，说“闻昆山腔甚佳，尔亦能讴否？”也证实昆山曲派当时已十分闻名。不过这主要还是文人曲家的散曲清唱，和戏剧排场还没有结合起来。

海盐、昆山两地，都因为民间历来有歌唱传统，积蓄深厚，历史上又都受到过大作家、大曲师的影响，因而当地的南戏在长期演出过程中，能够吸收更多的营养成分，逐渐独辟一帜，单首翘出，这是很自然的现象。至于余姚腔和海盐腔，则由于缺少文人侧足的历史，未能找到当地唱曲传统的记载。但这并不排除当地民间有着特殊歌唱习俗的可能性，因而四种腔调究竟哪一种最先出现，今天还不能详知。

这四种南戏腔调兴起后，就很快向南方各地广泛渗透，逐渐接管了古老南戏的天下，又更扩而大之，足迹遍布南半部中国。这个过程大概发生在嘉靖之前的十五六世纪之交，为时几十年。到嘉靖中期（1550年后），根据徐渭《南词叙录》、魏良辅《南词引正》所提供的资料，几种腔调的传布范围大致为：

弋阳腔几乎传遍了除浙江外的整个南方地区。弋阳腔产生于江西省弋阳县，它以江西为基地，向南发展到福建、广东；向西浸润到湖南，进而远至贵州、云南①；向北先是到安徽的徽州地区，随后到南京，甚至最远一支到达北京。只有东部是另外几种腔调的大本营，弋阳腔暂时还进不去。

其次是余姚腔和海盐腔。它们一南一北，分别产生于浙江杭州湾的两岸。余姚腔立足于南岸，却绕过海盐腔产地而向北发展，到达安徽的太平（今当涂）、池州（今贵池），江苏的常州、润州（今镇江）、扬州，而最远的一支到达徐州。海盐腔根基于北岸，也避开余姚本土而向南延伸，足迹主要集中在浙江一省的嘉兴、湖州以及台州、温州等地，形成对余姚地区的包围。

昆山腔则停留在它所诞生的吴中（今江苏苏州）地区，等待魏良辅等人所研磨的新腔打开局面。

嘉靖中期，江、浙南戏新腔活跃于广大地域的事实，在当时一些地区性文献里有所表露。例如刊刻于嘉靖三十七年（1558年）的《广东通志》在记述当时当地民间戏乐时，就提到了江、浙戏子。其文曰："……惟市井军伍，仍狎淫乐。谚云：'搬戏难成器，弹弦不是贤。'以其道欲海淫故也。江浙戏子至，必自谓村野，辄谢绝之。近日一切仍是。"江、浙戏子演出的多是元明传奇，有比较严谨的演出结构和相对正统的剧情旨意，因而不为当地市井小民所欢迎。重要的是，这里所说的江、浙戏子所唱的属何种声腔呢？用上述材料互证，可能就是弋阳腔，或者还有海盐腔。

嘉靖、万历间，由于一批后起的新腔调迅速蔓延开来，一时炙手可热，这些先产生的腔调影响有所减弱。万历年间，余姚腔

① 魏良辅《南词引正》说弋阳腔人云、贵是在永乐年间，不知何据。依照今天所见各种历史记载的蛛丝马迹判断，这种可能性似乎并不大，存疑。

已很少见于记载，只在明末祁彪佳的门人扬州王光鲁所作《想当然》传奇① 卷首所附的茧室主人《成书杂记》里提到："俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言。老余姚虽有德色，不足齿也。"从中可以探知，余姚腔里有以曲代言的成分，亦即运用滚白。以后就下落不明了。论者有以"迷失了的余姚腔"称之②。

下面根据目前掌握的材料，分别介绍一下海盐腔、弋阳腔和昆山腔在明代的活动情况。余姚腔的材料太少，只好阙如了。

二、海盐腔

海盐腔因为讲究唱法、吐气，并且尤为声多字少，因而声情婉转凄切，格外受到士大夫阶层的欢迎。明末姚旅《露书》卷八"风俗"上说：

> 歌永言。永言者，长言也，引其声使长也。所谓逸清响于浮云，游余音于中路也。故古歌也，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木。倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。按今惟唱海盐曲者似之，音如细发，响彻云际，每度一字，几尽一刻，不背于永言之义。

我们看姚旅对海盐腔用了这么多的称颂之词，又是"逸响浮云"，又是"累累贯珠"，就知道他对海盐腔是多么喜爱。而姚旅是福建人，在音乐欣赏上并没有守土之见，他的看法代表了当时文人的普遍认识。又如江西汤显祖称海盐腔"体局静好，以拍为之

① 《想当然》传奇作者为王光鲁，见［清］周亮工《书影》卷一。

② 戴不凡有《论迷失了的余姚腔》一文，试图从现存明人传奇剧本里勾稽余姚腔的踪迹，载《戏曲研究》1980 年第 1 辑。

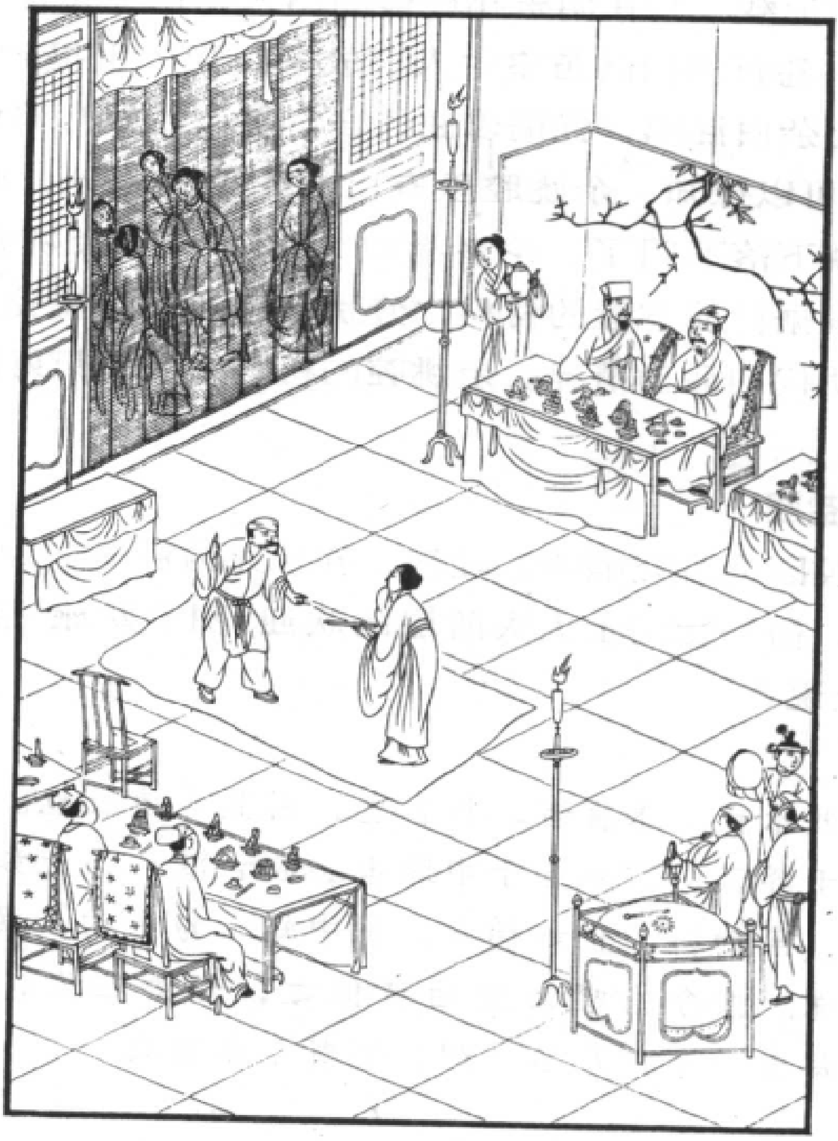


图 8　明刊《金瓶梅词话》六十三回插图海盐腔演出场面

节"①。因而当时海盐腔的社会地位远在他腔之上。

清人张牧《笠泽随笔》云："万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文娱宾客。若用弋阳、余姚，则为不敬。"因而海盐腔至少在文人中间传播范围远远超出了江南。明杨慎《丹铅总录》卷

① 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1127 页。

十四“北曲”条称：“近日多尚海盐南曲，士大夫禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一，甚至北土亦移而耽之。更数十（年），北曲亦失传矣。”此书明刊本前有嘉靖三十三年（1554年）梁佐序，因而在嘉靖中期，海盐腔已在文人层中远近风靡。前面引过的嘉靖三十七年（1558年）纂《广东通志》里提到的“江浙子弟”，很可能就唱海盐腔。海盐腔甚至传入北方，形成威胁北曲杂剧的主要南戏力量，至少在北方一些都市中间，情况是这样。

嘉靖后期的南京，海盐腔已与弋阳腔分庭抗礼：“弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。海盐多官话，两京人用之。”① 它们共同改变了过去宴会演出北杂剧的局面。从“两京人用之”一语看，海盐腔既因讲官话而受到北京人的欢迎，就有可能被带到北京去。明神宗朱翊钧万历改元后，在北京玉熙宫设“外戏”，其中也即有海盐腔②。约嘉靖四十年到四十二年之间（1561～1563年），江西宜黄县人、大官僚谭纶因为讨厌家乡当时流行的乐平、徽州、青阳等腔调，从浙江请了海盐腔教师去教本乡子弟，此后宜黄县便也流行海盐腔③。隆庆间（1567～1572年），海盐腔也有在上海松江地区活动的记载④。后来，南昌建安镇国将军朱多煤府里也设有海盐家班，女优十四、五人“皆善海盐腔”，曾于万历十六年（1588年）考场事竣后，招十三郡名流，演出《绣襦记》⑤。

万历初年，海盐腔在山东流行，创作于山东一带的小说《金瓶梅词话》里有着很多海盐腔演出场面的描写。如果说，《金瓶

① ［明］顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条。

② 参见［明］沈德符《万历野获编·补遗》卷一“禁中演戏”条。

③ 参见［明］汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1127页。谭纶以浙腔规范其乡人，参阅叶德钧《明代南戏五大声腔及其支流》一文考证，《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版。

④ 参见［明］范濂《云间据目抄》卷二“风俗”条。

⑤ 参见［明］陈士业《江城名迹记》。

梅》的产地还不能最后确定，不能为据，这里还可以举出另外一个例子。万历二年（1574 年），江西临川人帅机乘船路过山东临清县，看到了南戏的演出，他有诗一首，说是自己长期羁留北方，今天听到了“南音”，不禁涕泪涟涟①。他所说的“南音”是什么呢？应该就是谭纶带到江西临川的海盐腔。

另外，《金瓶梅》第六十四回写西门庆请京师两位宦官看海盐腔，薛内相说：“那蛮声哈剌，谁晓得他唱的是什么？那酸子每在寒窗下，三年受苦，九载遨游，背着琴剑书箱来京应举，得了个官，又无妻小在身边，便希罕他这样人。你我一个光身汉、老内相，要他做甚么？”这说明当时北京的文人还欢迎海盐腔。但因为昆山腔改革新声的风靡，海盐腔地位已经不如以前，所以王骥德万历三十八年（1610 年）成书的《曲律·论腔调第十》说：“旧凡唱南曲者，皆曰海盐。今海盐不振，而曰昆山。”

清初海盐腔还存在。清人小说《梼杌闲评》第七十回提到北京有“五十班苏浙腔”。“苏”指昆山腔，“浙”指海盐腔。可见当时还有不少海盐戏班在北京演出。清人刘廷玑于康熙五十四年（1715 年）成书的《在园杂志》卷一说：“江西弋阳腔，海盐浙腔，犹存古风。”海盐腔在康熙末年还保持着它古老的特色，但从此以后就无闻了。

三、弋阳腔

弋阳腔因为“错用乡语”，加用滚调，通俗流畅，内容浅显，因而得以在民间拥有最多的观众，其足迹到处可见。例如北京，沈德符《万历野获编》卷二十四“畿辅之京师名实相违”条里有一段记载说：“（京师）若奏于宴会，但凭小唱，云请面即面，请酒即酒，请汤即汤。弋阳戏数折之后，各拱揖别去。”万历年间

---

① 帅机《帅惟审先生集·舟次临清有感故乡梨园之音》。

北京城内一般人家宴席演戏还是请弋阳腔戏班。

民间传唱弋阳腔之普遍，也是其他腔调所不及的。如明代著名文士、“三袁”之一的袁中道，曾听到舟人少年“能唱弋阳腔者，亦自流利可喜”①。另一袁——袁宏道也在《瓶史》“十二鉴戒”里提到“胡同歌童弋阳腔”②。另外，万历刊本“大明天下春”卷七中栏收“弋阳童声歌”一组，其首曲曰：“时人作事巧非常，歌儿改调弋阳腔。”舟人少年、胡同歌童都能哼上一段弋阳腔，这正是弋阳腔的民间生命力之所在。



图9　明崇祯刊《盛明杂剧·义犬记》插图弋阳腔演出场面

明万历间的人所作传奇里也常常见到弋阳腔的踪影。例如叶宪祖《鸾锦记》第二十二出“廷献”里有生员唱曲加滚，称之为弋阳腔。陈与郊《袁氏义犬》杂剧首折有弋阳戏子演出《葫芦先生》的描写。袁于令《西楼记》第六出“私契”里，有小净扮演的村妓许一官说：“我每那班弯话的朋友，少不得我的弋阳曲子。”虽然袁氏是用戏弄的笔法添出这一笔，拿弋阳腔来开开玩笑，但却也正说出弋阳腔所属的社会等级和它在下层社会里受欢迎的程度。

万历期间的文人里也有喜欢看弋阳腔的。明冯梦祯《快雪堂

① 袁中道《珂雪斋文集》卷八《采石度岁记》。
② 袁宏道《袁中郎全集》卷二。

日记》里有一些记载，例如万历二十八年（1600年）九月二十八日记："唐季泉等宴寿岳翁，扳余作陪，搬弋阳戏。夜半而散，疲苦之极，因思长卿乃好此声，嗜痂之癖，殆不可解。"唐季泉给岳父作寿，邀集一班文人清客赴宴，请的戏班就是唱弋阳腔的。当然冯梦祯不喜欢弋阳腔，所以他说看了半夜戏，疲苦之极。但他却为我们提供了一个重要信息：当时著名文人屠隆（字长卿）是好弋阳腔的，冯氏称之为"嗜痂之癖"。屠隆，万历五年（1577年）进士，曾任颍上、青浦县令，礼部主事。他生活放浪形骸，"每剧场，辄阑入群优中作伎"①。他是浙东鄞县人，其家乡靠近余姚，又属海盐腔传唱范围，但却偏偏喜欢弋阳腔。弋阳腔在文人士大夫中拥有一定观众，这是一个典型的例子。又如万历二十三年（1595年）三月二十二日记："晚归，（姚）仲文作主，有弋阳梨园。"万历二十七年（1599年）四月十五日记："……更余，贺七明佐治具见款。此日有女妓三，惜为弋阳腔耳。"冯梦祯也是越中著名文士之一，在词曲界广有交游，汤显祖、凌濛初、臧懋循、沈德符、潘之恒、屠隆、茅维、王衡、高濂等人都与之往来。尽管他不喜欢弋阳腔，但却接二连三地观看弋阳戏班演出，也可见他的圈子里的人物，确实有一些弋阳腔的信徒。另外像刑部主事潘方伯，于万历五年（1577年）退居上海，筑豫园自适，常邀各地戏班入园献艺，有昆山、弋阳、海盐、余姚、太平等诸腔弟子②，其中即包括弋阳腔。他的《玉华堂日记》里，从万历十五年到二十年（1587～1592年）有七次谈到观看弋阳腔演出的事，如说"弋阳梨园起更散"、"弋阳子弟做戏"等。

万历时还有人以弋阳腔作为自己的家班。据明据吾子《笔梦》说，酷嗜昆曲的钱岱，因疑权相张居正忌己，从京中告归。

① ［明］沈德符《顾曲杂言·昙花记》。
② ［明］潘方伯《玉华堂日记》。

路过扬州，扬州监税徐太监为结纳钱岱，就从自己自认为是"教习之善，选择之审"的弋阳家班里，挑选了张五舍、韩壬壬、冯观舍、月姐四名女乐送给他。钱岱也不喜欢弋阳腔，心里不高兴，但表面上说点奉承话。回家后庆归宴客，命四女乐侑酒，唱的是弋阳腔调，引起举座大笑。书中是这样记载的：

> 晚至盐司署设宴观剧，凡扬郡名班皆集。有扬州监税徐老公者亦在座，自云有家妓数名，颇娴音乐，明早乞枉驾一顾，稍申款曲。至次日，复往监税署观女乐。徐公屡诩其教习之善，选择之审，（钱）侍御姑口誉之，以其为弋阳腔，心勿悦也。徐监选女乐四名来送，因辞之。徐监乃唤满江红（船名）载四女，遣管家二人，女侍二人，候镇江口，随侍御至家……侍御锦归，会族庆宴，龙桥冠带上座，命四女子侑酒，曲皆弋阳调，举座大笑……

钱岱随即把这四名女乐交给家人妇，改妆、管教、学吴语去了①。钱岱返乡大约是隆庆年间到万历初期的事②，这个时候弋阳腔在扬州地区很受非文人阶层的欢迎。作者记载这一段掌故的目的，无非是嘲笑徐太监胸无点墨，想讨好名士都不会。但徐太监的欣赏习俗却很有可能跟市井小民比较接近。

又如袁中道万历四十一年（1613年）三月游湖南桃源，看到驰道整洁，松杉翠碧，而"张阿蒙诸公携榼宫中，带得弋阳梨园一部佐酒"③。这也是宫内太监喜好弋阳腔的例子。

---

① 载《虞阳说苑》甲编。

② 张居正入内阁为隆庆六年（1572年），以后权势日盛，直至万历十年（1582年）卒。

③ ［明］袁中道《游居柿录》卷八。

从上面的资料里，我们往往感觉出一些文人清客对弋阳腔的鄙夷之气。弋阳腔毕竟只属于下里巴人的艺术，为那些自视清高的士大夫所看不起。万历年间也常常有文人在他们的著述里刻意挖苦弋阳腔。如当时有一位叫做苏元儁的，写了一本《吕真人黄粱梦记》，中间就说："唱弋阳腔曲儿，就如打砖头的叫化一般，他若肯住子声，就该多把几文钱赏他。"王骥德也把弋阳腔列入拂意败兴的玩意，例如他说："曲之屯：……老丑伶人、弋阳调、穷行头、演恶剧、唱猥词、沙喉、讹字、错拍、删落、闹锣鼓……"① 一气开了一大串所谓伧父村人的恶丑俗状，也对弋阳腔充满了鄙视之意。

弋阳腔在音乐上的特点是十分灵活的。凌濛初《谭曲杂札》里说："弋阳江西土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调。"他的意思是说，弋阳腔的曲调与民间小调的距离是很近的，在宫调格范上也不严格。弋阳腔宫调格律在诸多南戏变体里大概是最为随意的一种，所以经常被提及。

大概正由于弋阳腔这一音乐特点，使它在生存发展中具有更大的灵活性。弋阳腔戏班有时唱不下去了，就利用自己可以错用乡语、随声入腔的特长，向其他为时人所看重的声腔靠拢。例如《快雪堂日记》万历三十三年（1605年）三月初一日记曰："下午赴（凌）元孚之席，优人改弋阳为海盐，大可厌。"这是弋阳腔艺人改唱受文人欢迎的海盐腔，想邀取赏赐的例子。范濂《云间据目抄》卷二"风俗"条记载：弋阳腔在嘉靖、隆庆之际（1567年）曾在江苏松江一带兴盛一时，以后被人们厌弃了，弋阳艺人就"复学为太平腔、海盐腔以求佳"。不过这种模仿其他声腔的做法总是吃力不讨好，反而更让人讨厌。

但是反过来，弋阳腔毕竟是影响最广泛的剧种，因而文人雅

① 《曲律·论曲之亨屯第四十》。

客、江淮名妓一类人，有时高兴了，愿意偶一涉足其中，串它几出，变变口味。明末名妓陈圆圆，时得大名，如陆次云称她“声甲天下之声，色甲天下之色”①，也曾经演出弋阳腔《红梅记》。冒襄《影梅庵忆语》载：“是日演弋腔《红梅》。以燕俗之剧，咿呀啁哳之调，乃出之陈姬之口，如云出岫，如珠在盘，令人欲仙欲死。”陈圆圆是吴门名妓，后来崇祯皇后将她选入宫中，曾说她：“兹女吴人，且娴昆伎。”可见她演弋阳腔只是兴来一时之事。但一经这样的上国名妓染手，过去那种咿呀啁哳、无法入耳的弋阳腔，就变成了琼浆玉液，使人神魂颠倒了。这也从反面说明，弋阳腔出现在画堂酒宴时，已经不同于民间广场草台演出时的锣鼓喧阗了。

还有一则资料，说明士大夫文人也有同时能兼唱昆山腔和弋阳腔的。明末著名文士、曲客阮大铖（号圆海）养有昆山腔家班，能自度曲，撰有传奇六种，后降清。一次即为清军将领唱弋阳腔。清人《龙禅室摭谈》是这样记载的：“昔圆海降后，从北军为前驱。帐中诸将闻其有《燕子笺》、《春灯谜》剧本，问能自度曲不？阮即起，鼓板顿足而唱。诸将北人，不省南曲，乃改唱弋阳腔，始点头称善。”阮大铖先用昆山腔唱，清军头目听不懂，于是又改唱弋阳腔，受到称赞，可见他对弋阳腔唱法也很熟悉。

清初昆山腔在北京已经盛极一时，听昆曲成为一般“上等人”的时髦雅兴，但弋阳腔仍然拥有基本的北方观众。清初小说《梼杌闲评》第十四回写进忠准备聘戏答谢崔家：“七官问印月要什么班子，印月道：‘昆腔好。’七官道：‘蛮声汰气的，什么好？倒是新来的弋腔甚好。’”逐渐，弋阳腔更发展出新的腔种——京腔来，并得到官府的首肯，成为与昆山腔并行的腔调之一，这应该是它长于适应环境的结果。

① ［清］陆次云《圆圆传》，《虞初新志》卷十一。

弋阳腔在明代的选本，今天知道的有两种。一种是明万历二十一年到二十四年之间（1593～1596年）胡应麟编辑的《群音类选》于"诸腔类"中收有弋阳腔若干出；另一种是由江湖知音汇选、古潭某君订定、书林广平堂梓行的明刊本《新刻精选南北时尚昆弋雅调》，是昆山腔和弋阳腔合选的汇编本。但两种本子都没有注明某出为弋阳腔、某出为它种什么腔，因此要确实辨认其中到底哪些是弋阳腔剧本，还得颇费一番功夫。

弋阳腔有一支进入福建后，在当地长期保留下来，这就是至今在大田、永安、龙溪等地民间业余戏班还在演出的大腔戏。

四、昆山腔

上面我们一直没有谈昆山腔，这是因为整个嘉靖一朝，它一直没有大的发展。但到了嘉靖末，情况发生了变化。

由于海运便利的缘故，昆山成为繁华忙碌的码头，顾坚以后越来越多的曲师聚集在这里研磨唱技，吴中曲师日益遐迩闻名。这里举一个例子：明王世贞《曲藻》载，他和山东李开先曾经有过一番折辨。李氏著有《宝剑记》、《登坛记》传奇二部，自负不浅，一天问王世贞说：我的传奇比《琵琶记》怎么样？王回答说："公辞之美不必言。第令吴中教师十人唱过，随腔字改妥，乃可传耳。"王世贞的意思是说：你的传奇虽然文词华美，可是不能在戏台上唱，怎么能与传唱几百年的《琵琶记》相提并论呢？给他吃了一个软钉子，弄得李开先很不高兴。

这里，王世贞就等于高度评价了吴中曲师的精良技艺。

到嘉靖末魏良辅的时代，吴中曲师知名人物已经很多，如户侯过云石[①]、袁髯、尤驼[②]是魏氏的前辈；与他同辈的则有陶九

① 参见［清］张大复《梅花草堂笔谈》卷十二。

② 参见［清］余怀《寄畅园闻歌记》，《虞初新志》卷四。

官、周梦谷、滕全拙、朱南川、张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、陆九畴、宋美、黄问琴、周梦山、潘荆南等①。他们互相切磋，取长补短，共同把昆山腔唱技推到了一个艺术境界。当然，其中以魏良辅功劳为最著。

昆山唱曲又分为不同的派别。根据潘之恒《鸾啸小品》及《亘史》所评，昆山曲派又有邓全拙一支，能与魏良辅相抗衡，下有弟子朱子坚、何迈泉、顾小泉等宗之。而按地域论，则有昆山、长洲、太仓、无锡、吴江、上海等派别，互有特点优长。



图10 明刊《荷花荡》传奇下卷七出“戏里戏”插图昆山腔演出场面

在这个广厚的基础上，作为剧曲的昆山腔开始兴盛起来。今人都把当时文人梁辰鱼撰写的传奇《浣纱记》作为昆山腔的第一个剧本，这恐怕不是事实，因为昆山腔决不可能是一直停留在清曲阶段，直到《浣纱记》传奇按照昆山腔格律写出，才把昆山腔搬上戏剧舞台。在《浣纱记》之前，昆山腔一定也和其他许多南戏变体一样，一直在民间传演，只是它的剧本更多是经过艺人加工的古南戏传奇本子，因而引不起文人重视而已。我们看万历元年(1573年)编选的《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》，其中所选的更多是古南戏传奇，就可以知道。

① 参见叶德钧《明代南戏五大声腔及其支流》，《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版。

梁辰鱼（字伯龙）的功劳在于开创了文人专门为昆山腔创作剧本之先河，并用他的生花妙笔使之声誉大涨，所谓“梁本金石铿然，谱传藩邸戚畹、金紫熠爚之家，而取声必宗伯龙氏”① 是也。



图11 明万历元年(1573年)刊《鼎镌昆池新调乐府八能奏锦》书影

自此，昆山腔突出了吴中的地域，成为一种迅速风行的时调，流向全国。很短的时间内，它就取代了海盐腔在士大夫心目中的位置。顾起元《客座赘语》卷九说：万历时南京豪绅家宴小唱已经改用吴伎伴奏，乐器有洞箫和月琴。而演剧则是昆山腔擅场，唱腔比海盐腔更加清柔而婉转，拖腔很长。“士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔，已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣。”顾起元这段论昆山腔为文人所好的文字，明显是抄自前引杨慎谈海盐腔的一段议论。顾氏有意以杨慎对海盐腔的褒赞，转接到昆山腔身上，是为了强调昆山腔的更出海盐腔一筹，所谓“较海盐又为清柔而婉折”，果然士大夫立即喜新厌旧，一时风靡，看海盐南戏则“白日欲睡”了。王骥德《曲律·论腔调第十》也论道：“昆山

① ［清］张大复《梅花草堂笔谈》卷十二。

之派，以太仓魏良辅为主。今自苏州而太仓、松江以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同。惟字泥土音，开闭不辨，反讥越人呼字明确者为浙气。”这里所说的流派，与前面提到的清曲派别不同，是戏剧舞台上的流派。继之，昆山腔更向全国发展。传入南京的是向北的一路，向南一路则在杭州湾一带形成了不同的流派。

万历到明末这一段时间，昆山腔在全国四处流布，足迹到处可见。例如北京已经成为昆山腔的主要据点，史玄《旧京遗事》记万历时事说：“今京师所尚戏曲，一以昆腔为贵。”袁中道曾于万历三十八年到四十四年之间，在北京看到昆山腔戏班演出的《八义记》、《义侠记》、《昙华记》[1]。祁彪佳则于崇祯五年，在北京看到昆山腔戏班演出的《珍珠衫》、《琵琶记》、《彩笺记》、《宝剑记》等三十二部传奇[2]。万历开始宫廷里也设有昆山腔戏班的建制[3]，同时还时而招请商业戏班入宫演出，例如崇祯五年（1632 年）和十四年（1641 年），沈香班曾两次入宫，演出了《西厢记》和《玉簪记》[4]。湖南也是昆山腔的据点之一，万历时袁中道游宦到长沙，看到了昆山腔演出的《明珠记》和《幽闺记》，高兴得不得了，说是“久不闻吴歈矣，今日复入耳中，温润恬和，能去人之躁竞，谁谓声音之道无关性情耶?”[5]

昆山腔在万历年间的远播，尤可以举出广东为例子。广东当时已成为昆山腔常来常往的地区，吴中著名昆旦张三就曾到广州献艺。冯梦祯《快雪堂日记》于万历三十年（1602 年）九月二十五日记载他在吴中吴之倩家看张三演出时说：“吴徽州班演《义侠记》，旦张三者，新自粤中回，绝伎也。”徽州班是当时吴

① 袁中道《游居杮录》卷四。

② 参见祁彪佳《祁忠敏公日记》。

③ 参见［明］沈德符《野获编补遗》卷一。

④ ［明］无名氏《烬宫遗录》。

⑤ 袁中道《游居杮录》卷十。

中的首屈名班，张三是班里的一流名旦，正如冯梦祯在晚两天的二十七日日记里所说的："伎以徽州班为上，班中又以旦张三为上。"张三原来是申时行家班的旦角，后跟官僚刘天宇到广东演出了一段时间，回到苏州后，加入吴大眼为领班的戏班①，即是前面所说的吴徽州班。冯梦祯看了他的戏，于是为我们保留了这条珍贵的记录。

昆山腔进入广东的时间，至少是在万历前期。明崇祯前广州有昆山腔名妓张丽人，声色俱佳，擅演《罗郎》、《比红》、《虎邱》等剧，又擅诗词、绘画，一时名重，文人士大夫皆多为之赠咏。丽人于崇祯六年（1633年）七月病逝，时年一十九岁。遗有诗词百余首，由旧好彭孟阳为之结集刊刻，名为《莲香集》，今存世。张丽人之母，即是原来的苏州昆妓，据说在隆庆年间（1567～1572年）入粤②。这个说法与张丽人的年龄距离太大，不一定是事实。但至少说万历前期昆山腔已传播到广东是没有问题的。昆山腔传到广东后，看样子还长期站住了脚，因为张丽人就是在广州出生的，长大后又继承了她母亲的伎艺。张丽人不仅在广州城市里演出，也到附近的农村巡回。另外根据《莲香集》序、传的记载，与张丽人同班的艺伶还有蕊珠、羽卿、刘玉真、徐楚云等十余人，这是一个相当齐整的昆山腔班子。

昆山腔在明代的戏班，今天知名的已有很多。如职业戏班有吴徽州班、兴化班、张衙老班、沈周班、吕三班、沈香班等；文人昆剧家班，著名的有申时行、邹迪光、钱岱、屠隆、包涵所、祁豸祥、张岱、阮大铖等人的班子③。

昆山腔经过文人的提倡和推揄，逐渐显现出一种贵族化的倾

① 参见［明］潘之恒《鸾箫小品·醉张三》。
② 参见赖伯疆、黄镜明《粤剧史》（中国戏剧出版社1988年版）第8页归纳《莲香集》、《羊城古抄》、《番禺县志》内容。
③ 参见王安祁《明代传奇之剧场及其艺术》，台湾学生书局1986年版，第一章。

向。胡应麟编选《群音类选》一书，把其中内容分为四类，即官腔类、诸腔类、北腔类、清腔类，其中“官腔”即指昆山腔，“诸腔”指昆山腔之外的其他声腔，“北腔”指北曲，“清腔”为散曲。胡应麟的做法很能代表当时文人阶层对昆山腔的偏嗜心理。清代乾隆年间把昆曲与其他声腔剧种区分为“雅部”和“花部”的官方评判，在此已经初露端倪了。另外一种明代戏曲选本《词林逸响》（前有天启癸亥——1623年中秋日勾吴愚谷老人序）“昆腔原始”就更为极端，只一味褒许昆山腔，说“如海盐、弋阳、四平皆奴隶耳”。

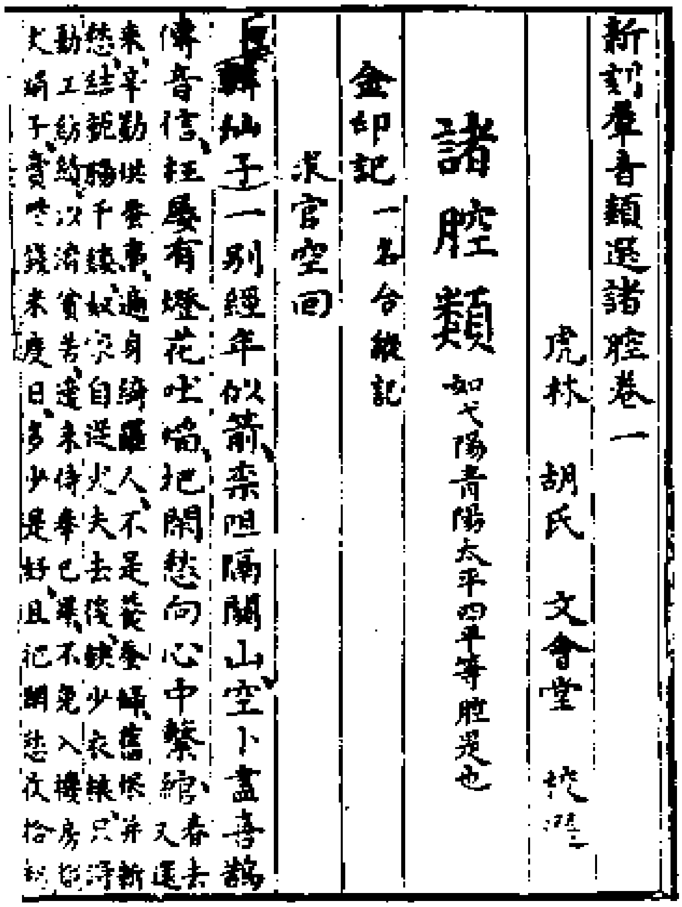

新刻羣音類選諸腔卷一
虎林 胡氏 文會堂 梓
諸腔類 如弋陽青陽太平四平等腔是也
金印記 一名合縱記

图 12　明万历文会堂刊《群音类选·诸腔类》书影

第四节　嘉靖、隆庆间形成的腔调

继明成化、正德年间余姚、海盐、弋阳、昆山四种南戏腔调兴起之后，南戏在各地的“辗转改益”、“徇意更变”[①] 就一发而不可收。整个世宗嘉靖朝，不断有新的腔调出现，由南戏脱胎演变而来的各种南戏腔调，在这一期间几乎已全部形成。原来旧有

① ［明］祝允明《猥谈》。

腔调在这一时期也日益发展，随处侵弥。南戏称霸天下的时代真正地来到了。

根据当时的各类记载进行统计，在嘉靖、隆庆年间，除了上述四种腔调外，至少又产生了九种腔调，它们是：杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔。下面我们利用已知的材料，尽可能全面地叙述这九种腔调的情况，以期给读者一个较为清晰的印象。万历后，东南省份又产生了石台腔和调腔，也属于南戏变体系列，一并附在后面。

一、杭州腔

魏良辅《南词引正》说："腔有数样，纷纭不类。四方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。"他在嘉靖前出现的四种腔调之外，又添了一个杭州腔。此书前有嘉靖二十六年（1547 年）金坛曹含斋题跋，杭州腔应当出现于嘉靖前期。杭州腔之名，仅此一见，大概属于一种过渡性的腔调。

前面讲过，约在嘉靖中期，海盐腔已经在士大夫圈里"风靡如一"，连北方都靡然崇尚。杭州与海盐仅一望之遥，是离海盐最近的一个大都市，又是文人麇集的衣冠文物故都，可能就是海盐腔征服的第一个目标。海盐腔一侵入，因其有文人士大夫的支持提倡，杭州腔就被摧残于襁褓之中。待隆庆、万历年间（1570 年左右），昆山腔繁兴，占领杭州①，连海盐腔都被排挤出去，杭州腔大概这时就已经灭绝了。

二、乐平腔

汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》说："至嘉靖而弋阳之调

---

① 参见［明］徐树丕《识小录·梁姬传》、王骥德《曲律·论腔调第十》。

绝，变以乐平，为徽、青阳。"[1] 其中说到三种新生腔调。

乐平腔产地为江西乐平县，明代归饶州府所辖，与弋阳腔产地弋阳县很近。乐平腔出，遂顶替了弋阳腔在这一带的地位，可见这是一种颇有生命力、受到当地群众热烈欢迎的腔调。汤显祖说江西弋阳腔调绝，"变"为乐平腔，两腔之间的关系并没有具体说明。但是乐平腔一定带有自己迥异于弋阳腔的显著特色，因而才能以蓬勃的生机取而代之，这一点是可以肯定的。

乐平腔又见于有万历三十八年（1610 年）自序的王骥德《曲律》和明末沈宠绥《度曲须知》的记载。如果从乐平腔出现于嘉靖后期（约 1560 年）算起，到沈宠绥落笔的崇祯十二年（1639 年），乐平腔也至少流行了八十年。

当然，乐平腔在腔调特征上还是接近弋阳腔的。明潘之恒《亘史·外纪》卷三十四"艳部·淮艳"条说："李瑶英……其声本弋阳、乐平间，而柔润过之，曲尽其妙，亦令人侧耳，谓新声足赏，颇有昵之者"，然而"时露阛阓态，令当垆，足倾都市，厕之盛筵，稍局脊。"李瑶英的唱腔居于弋阳腔和乐平腔之间，足以说明二者之近同。而潘之恒批评她"时露阛阓态"，也证明了弋阳腔和乐平腔所具有的民间特色。

三、徽州腔

徽州腔产地为安徽省南部的歙县一带，明代为南京直隶徽州府。按照魏良辅的说法，此地曾流行弋阳腔。因此徽州腔崛起前，很有可能受到弋阳腔的影响。徽州腔在嘉靖间兴起后，迅速形成极有延伸力的腔调，不久就进入江西地域，与青阳腔、乐平腔一道，把原有的弋阳腔排挤出去。

徽州腔在万历年间有极大的发展。一方面，王骥德《曲律·

---

[1] 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1127 页。

论腔调第十》在纵论天下腔调时，提到徽州腔。另一方面，当时民间书坊大量刊行徽州腔的剧本选集，今天我们见到的有一种徽州腔的单刻本和两种徽州腔与青阳腔（池州调）的合刊本，都刊刻于万历年间。前者为徽歙龚正我选辑、敦睦堂张三怀绣梓的《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》；后者一为闽建书林熊稔寰汇辑的《精选天下时尚南北徽池雅调》，一为闽建书林拱塘金魁绣梓的《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》（又署为"万曲明春"、"万曲长春"）。从后两种选本系由当时福建书林人物编选和刊刻来看，至少徽州腔已在福建流行，这样书坊才能获利。而两书目录中赫然标出"天下时尚"、"南北官腔"的字样，看来又不只是福建，大概可以推知，徽州腔至少在很大的地面上风行。我们注意到，采用官话也是徽州腔得以盛行的因素之一。

《万曲明春》共六卷，其第一卷署为"教坊掌教司扶摇程万里选"。徽州腔能够引起当时宫廷教坊人物程万里的注意并动手为之辑选，而在书名上标出"雅调"字样，这也足以证明徽州腔的声势与影响。《摘锦奇音》标明为"滚调"，《万曲明春》首页也特意注明"徽池滚唱新白"，看来徽



图 13　明万历闽建书林刊《万曲长春》书影

州腔是曲白加滚的腔调。徽州腔的迅速崛起，应该和这种改革了的崭新演唱形式有关。

四、青阳腔（池州调）

青阳腔出于安徽省青阳县，明代隶池州府，因此又被称为池州调。其产地与徽州为紧邻。这里以前是余姚腔的流行地，青阳腔自然也会吸收了余姚腔的养分。

青阳腔在嘉靖、万历年间是最为风行、传播最快的声腔，其实力又大大超过徽州腔。当徐渭在嘉靖三十八年（1559年）写《南词叙录》纵论天下南戏腔调时，提到池州流行的还只是余姚腔，尚未注意到青阳腔，可见在那时青阳腔至少还没有形成气候。但随后没有几年的光景，青阳腔却像新星爆发一样，突然一下子就扩布开来，它不仅与徽州腔一起在嘉靖年间进入江西，而且至少在隆庆年间（1567～1572年）已经传入福建，进入北京，并且风行天下了。因为万历元年（1573年）闽建书林叶志元已经刻成《新刊京板青阳时调词林一枝》。书前有叶志元略志数语讲明他的编选范围，对我们理解青阳腔的影响颇有帮助，引在这里："千家摘锦，坊刻颇多，选者俱用古套，悉未见其妙耳。予特去故增新，得京传新曲数折，载于篇首，知音律者幸鉴之。"叶志元的意图很明白，在他之前的戏曲坊刻选本都是选用的古南戏或杂剧，所以"悉未见其妙"。而他则是选的时调，并且还有得自"京传"的时兴新曲（大概书名题为"京板"与此有关），故而特书一笔以邀取奖掖。

书商叶志元崇尚"时调"，贬抑"古套"的观点，代表了当时民间的习见。而这种"时调"就是青阳腔。此书首页又特别标明"海内时尚滚调"六字，从中可以知道，青阳腔这种与徽州腔一样辅以滚调演唱的新兴腔调，早在万历以前已经风行天下了。

值得注意的是，同是在万历元年，还出现了另外一部以青阳

腔和昆山腔合刊的戏曲选本，即由汝川黄文华精选、书林蔡正河绣梓的《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》。昆山腔经过魏良辅、梁辰鱼等人的努力后，在嘉靖末已经成为风行于士大夫高堂锦筵上的高雅腔调，青阳腔与昆山腔当时都属于“新调”，又都为广受欢迎的“时调”（当然隶属的阶层不同，一为民间百姓，一为文人士大夫），所以就被书贾们一再合刊。今天见到的就有书林郑元美印行的《新撰南北时尚青昆合选乐府歌舞台》，江湖黄儒卿汇选、书林四知馆绣梓的《新选南北乐府时调青昆》（卷首标出“新选时尚雅调”六字）。这两种选本虽然都没有注明刊刻日期，但意想不会晚于万历二十年（1592 年）。因为选刊于万历二十一到二十四年（1593～1596 年）的《群音类选》里已经将昆山腔列作“官腔”，而将弋阳、青阳、太平、四平等腔列作“诸腔”。到那时昆山腔已经在文人官府支持下，俨然跃居众腔统领的地位，青阳腔不可再与之比肩了。

这里值得提一下的是黄文华这个人物。他在汇辑、刊刻青阳腔剧本方面是有功劳的。前面提到以昆山腔与青阳腔合刊的《八能奏锦》是由他精选的。而另一部叶志元刻印的青阳腔专集《词林一枝》，虽然叶某说是他自己“去故增新”进行选辑的，并且还将得自“京传”的“时兴新曲数折，载于篇首”，但该书卷一之首却赫然印着“古临：玄明黄文华选辑，瀛宾郄绣甫同纂”字样。这有两种可能，一是该书即为黄文华编，二是黄文华编的部分只是叶某得自“京传”的“数折”，叶氏自己又凑足全书。著者倾向于后者，否则叶某在全书卷首所添数言就大有掠美之嫌。但不管怎么样，黄文华对这两本集子都是有贡献的。

尽管文人士大夫格外青睐昆山腔，但从民间流行的广度和演出受欢迎的程度看，昆山腔却远不及青阳腔。青阳腔后来也深入到昆山腔的腹地吴中去了，上面提到的苏元俊《吕真人黄粱梦境记》里有一段净丑诨语说：“吴下人曾说，若是拿着强盗，不要

把刑具拷问，只唱一台青阳腔戏与他看，他就直直招了。盖由吴下人最怕的这样曲儿。”尽管这里对青阳腔是抱着嘲笑的态度，但吴下人既然厌恶青阳腔，可见青阳腔在当地也是有演出的。

青阳腔的足迹随处可见。见于记载的一是湖南，二是湖北。

湖南如：明五陵（今湖南长德）人龙膺在长德容王府与“容殿下”谈论音律，曾说“青阳腔徒取悦于市井嫚童游女之耳”①，其时间在万历中。龙膺《诗谑》里还有嘲谑青阳腔演出的诗句：“弥空冰霰似筛糠，杂剧尊前笑满堂。梁泊旋风涂脸汉，沙陀腊雪咬脐郎。断机节烈情无赖，投笔英雄意何伤。何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。”② 其中咏及的《黑旋风李逵》、《白兔记》、《三元记》、《投笔记》四部传奇，应该都是在当地盛演的。

湖北如：袁宏道于万历二十七年（1599年）从北京写信给江陵友人沈朝焕，其中说到：“南郡地暖，以使君之尊临之，如居第六天中。然在兄丈亦有小苦……歌儿皆青阳过江，字眼既讹，音复干硬，三苦也。”③ 从安徽南部的徽州到湖北的江陵，要由东向西渡过长江，所以袁氏称“青阳过江”。看来江陵一带曾一度是青阳腔的天下。袁氏说青阳腔字也唱不准，音调也干硬，这是以昆山腔为基准而批评的④。湖北的青阳腔在当地被称作“清戏”，直到近代鄂北民间流传俗谚仍说：“清戏当官，二黄站班，越调打死人。”意谓清戏在当地是最重要的腔种。

清戏后来又流传到四川、河南、山西等地。例如清乾隆二十八年（1763年）进士的李调元在《剧话》卷上说，当时的高腔

① ［明］龙膺《纶瀊文集》卷二十一。

② ［明］龙膺《纶瀊文集》卷二十二。

③ ［明］袁宏道《瓶花斋集》之九“尺牍”《与沈伯函水部》。

④ 袁宏道厌恶弋阳腔，前面引到的《袁中郎全集》卷二《瓶史》里，袁氏提出“十二鉴戒”，其中“花折辱凡二十三条”，一条就是“弋阳腔”。

"楚、蜀之间谓之清戏"①。又康熙二十九年（1690年）所修《上蔡县志》卷一"舆地志"载有当时知县杨廷望的《禁戏详文》，称"力为严禁一切清戏、罗腔，尽行驱逐"。直到近代豫剧艺人仍称"一清，二罗"，可见清戏曾对河南后起的戏曲声腔发生过重大影响。

清戏在山西也曾兴盛一时。晋南俗谚有"一清、二黄、三罗罗"，"一清、二黄、三越调"和"真清戏，假乱弹，罗罗戏，胡叫唤"的成句。后来清戏在万泉县一带的农村里一直演出到近代，1954年范村还演。据当时本村清戏老艺人袁喜泰等说，他们见过万历年间的戏单子②。这是青阳腔流传最为久远的一支了。

另外安徽石牌一带有一种"夫子戏"，又称"牛灯"，形式很古老，据推测也是青阳腔的遗裔。

五、太平腔

明人范濂《云间据目抄》卷二"风俗"条说，在嘉、隆交会时（约1566年），有弋阳戏班进入松江地区演戏，一时风气所尚。但没过多久就被人们厌弃了，于是复学太平腔、海盐腔以求佳，而听起来更觉恶俗，只好悄悄离去。其时间在万历四、五年（1576、1577年）。那么，至少在嘉靖末年，太平腔已经出现，并且其势力已经影响到松江地区，这样才有可能于隆庆年间（1567～1572年）被弋阳戏班学习。

太平腔产地为安徽省当涂县一带，明隶南直隶太平府。在它兴起之前，余姚腔曾在这一带活动③，也会对它有所影响。从上

---

① 李调元此处认为清戏出自弋阳腔，是后人统视高腔出自弋阳腔的缘故。

② 参见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》，《复旦学报》1956年第1期。又见畅明生《山西南部清戏的发现》，《京腔学术讨论文集》，文化艺术出版社1983年版。

③ ［明］徐渭《南词叙录》。

引材料看，在隆庆年间，太平腔的浸润范围至少已经横跨了江苏省。到万历中期，太平腔开始有一个大的发展。《群音类选》里所选的四种诸腔剧本，太平腔已居其一。而成书于万历三十八年（1610 年）的王骥德《曲律·论腔调第十》里竟然说："今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与较十之二三。"曾在嘉、隆之交以"时尚新调"出现，风行于文人画阁之中，到万历时期居于"官腔"之位的昆山腔（苏州腔），竟不及太平腔和石台腔势力的十分之二三，而其他诸如弋阳腔、徽州腔、青阳腔竟然都被压倒了。太平腔至少也流行到明末，沈宠绥《度曲须知》里还提到。

太平腔也是滚唱加滚白的腔系。王骥德《曲律·论板眼第十一》说，太平腔的滚唱叫做"流水板"，是拍板之一大讹。他出于文人曲家的视角，对太平等腔所运用的流水板极有成见。他在同书"论腔调"条里又说，太平、石台等腔调是"淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼。又有错出其间，流而为两头蛮者。皆郑声之最。"倒也从一个角度道出了太平腔之所以能兴盛民间的原因。

六、义乌腔

王骥德《曲律·论腔调第十》里写道："数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔出。今则石台、太平梨园几遍天下。"其中提到义乌腔。从王氏口气来看，义乌腔至少也已经出现"数十年"，在"今天"兴盛的石台腔、太平腔之前，而与青阳腔、徽州腔、乐平腔并列。如果从万历三十八年（1610 年）上溯四十年，也就到了隆庆四年（1570 年）。可见义乌腔也应该是嘉靖、隆庆间产生的腔调。

义乌腔产地为浙江省义乌县，明代属金华府统辖。当它产生时，左有弋阳腔、乐平腔、青阳腔、徽州腔，上有余姚腔，右下

有海盐腔[①]，处于众腔的包围之中，因而立足与发展是艰难的。但到崇祯十二年（1639年）沈宠绥写定《度曲须知》时，在其上卷"曲语隆衰"条里仍提到义乌腔，引在这里："腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。虽口法不等，而北气总已消亡矣。"他是在总论南北戏曲时说这句话的，所以有"北气"消亡之语。其中，义乌腔俨然是一种与弋阳、青阳等腔并行的大腔。看来，它突破了其他腔调的势力封锁而蓬勃发展起来，至少一直兴盛到明末。

七、潮腔、泉腔

潮腔、泉腔的产地为广东省潮州和福建省泉州一带地区，统属于闽南方言区。1975年12月在广东潮安县（明隶潮州府）西山溪一座明代前期平民墓葬里发掘出土的明代宣德六年（1431年）写本《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》[②]，已经开始夹杂本地方言。它的题目里特意标明"正字"，"正字"在当地指北方官音，与"白字"（潮音）相对，很可能在当地演出时会运用更多的土音。1958年在广东省揭阳县（明隶潮州府）西寨村明墓出土，标有嘉靖年号的民间艺人写本《蔡伯喈》[③]，同样掺入了大量的潮州土话。这些迹象表明，当地戏文正在朝向地区性腔调过渡。编撰于嘉靖十四年（1535年）的《广东通志》记载："潮俗多以乡音搬演戏文"，当地官府曾"屡行禁约"而不能阻止，习俗的发展正在帮助新腔的形成。

到刊刻于嘉靖末年（1566年）的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》，就明确标示该戏文为"潮、泉

---

① 据徐渭《南词叙录》、汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》立论。

② 参见陈历明《明代南戏演出本〈刘希必金钗记〉》，《文物》1982年第11期。

③ 参见曹腾騑《广东揭阳出土明抄戏曲〈蔡伯喈〉略谈》，《文物》1982年第11期。

插科”。该书卷末有福建余氏新安堂的读者告白，解释这次刊行是将原有的《荔枝记》改名《荔镜记》后重刻，原因是前本《荔枝记》“字多差讹，曲文减少”，而这次重刻是“将潮、泉二部”进行合刊等①。由此可以推测，大约在嘉靖中叶的时候已经有潮腔、泉腔两种《荔枝记》了。



图 14　明嘉靖四十五年(1566年)建阳余氏新安堂刊《荔镜记》书影

故事即发生在当地，谓泉州陈必卿、潮州王碧琚，幼时父母约为婚姻，后王家悔约。某年元夜赏灯，二人邂逅，王随陈潜归。这是当地众口流传的“陈三、五娘”的故事，被搬入泉、潮腔演出，历明清至近代而不衰，而其他腔调里决不见。

剧中在【四朝元】、【逐云飞】、【黄莺儿】、【梁州序】、【望吾乡】等一些曲牌下标出“潮腔”字样。至少在这时，潮腔已经形成。为什么不见泉腔的标记呢？可能是这个剧本以泉腔为主，除标明为潮腔的以外，全部都唱泉腔。但这时泉腔和潮

① 此书国内已无存本。现海外藏有同一版本两部，一藏日本东京大学东洋文化研究所，一藏英国牛津大学。广东人民出版社 1985 年以日本藏本为底本影印出版，收入《明刊本潮州戏文五种》。

腔还没有截然分开，余氏新安堂能把泉、潮二部《荔枝记》进行合刊就是证明。到万历年间，两腔开始各自独立。下面分别述之。

先说泉腔。明人陈懋仁《泉南杂志》卷下记载他在泉州所看到的演戏情况说："优童媚趣者，不吝高价，豪奢家攘而有之。蝉鬓傅粉，日以为常。然皆土腔，不晓所谓，余尝戏译之而不存也。"陈懋仁，字无功，浙江嘉兴人，故不懂泉语。他曾于万历年间（约 1606 年前后）官泉州经历。《泉南杂志》一书，就是他这一时期内搜集当地社会风俗掌故而写成。这一段文字是说，当地豪贵之家不吝高价豢养年幼戏童，但戏童唱的却是土腔，听不懂。陈懋功曾经把一些剧本译成官话，但又丢失了。那么这些土腔到底是什么腔调呢？且看另一条记载。明人何乔远《闽书》卷三十八"风俗"条曰："龙溪地近于泉，其心好交合，与泉人通。虽至俳优之戏，必使操泉音，一韵不谐，若以为楚语。"这里所说的俳优作戏所操的"泉音"，我们可以准确无误地理解为泉腔。龙溪地区恰恰处在泉州与漳州之间，从龙溪人好"泉音"，也可以看出来泉腔与潮腔在当时已经分途。

泉腔在万历年间已经随着商渔航道，向沿海诸国渗入。明人姚旅《露书》卷九"风篇"中载有一则佚话：

> 琉球国居常所演戏文，则闽子弟为多。其官眷喜闻华音，每作，辄从帘中窥。宴天使，长使恒跽请典雅题目，如《拜月》、《西厢》、《买胭脂》之类皆不演，即《岳武穆破金》、《班定远破虏》亦以为嫌，惟以《姜诗》、《王祥》、《荆钗》之属，则所常演。每啧啧羡华人之节孝焉。

当时闽子弟所演戏文，应该是泉腔。其中提到的剧目有《拜月亭》、《西厢记》、《王月英月夜留鞋》（买胭脂）、《精忠记》（岳武

穆破金)、《投笔记》(班定远破虏)、《姜诗跃鲤记》、《王祥卧冰》、《荆钗记》，多数为明初作品。我们由此知道，泉腔能够把大量戏文作品拿来搬演。

琉球国在台湾东部海面，与福建来往必须经过台湾，因此台湾此时也有可能有泉腔戏班演出。今天见到有清代泉腔戏班在台湾演出的记载①。泉腔后来又名下南腔、七子班，长期在各地活动。清代流传到南亚各国。今名梨园戏、莆仙戏，仍在不断演出。

再说潮腔。潮腔在万历年间已经有剧本传世，今天见到的有万历九年（1581 年）坊刻本《新刻增补全像乡谈荔枝记》，为“潮州东月李氏编集”，而为福建建阳“朱氏与耕堂梓行”。看来这是个用潮州“乡谈”演出的本子。如果说这个剧本还没有明确标示声腔，那么，坊刻本《重补摘锦潮调金花女》卷上（附刻《苏六娘》)②，已经正式定名为潮调。此本印刷款式为上下双栏，首尾题款皆与万历同类刊本相仿，因此应该是万历年间所刻。从书名上我们不仅直接看到“潮调”的标目，还知道这不是原本，而只是一个重刻的本子，原本的时代还要靠前。所收剧本下栏为《金花女》，可惜只有上卷。上栏为《苏六娘》，亦残。苏六娘为潮州揭阳县雷浦村人，金花女故事亦发生在潮州，剧中有邻邦龙溪、漳浦县地名可证。戏文演的都是当地故事。

剧中曲文有七次标明为【平调】，其句式长短变化极其灵活，

① 清人郁永河康熙三十六年（1697 年）奉命入台采矿，有《台海竹枝词》八首，其七有句：“妈祖宫前锣鼓闹，侏儒唱出下南腔。”（见余文仪《续修台湾府志》卷二十四“艺文”五）又清人连横《台湾通志》卷二十三“风俗志·演剧”条亦称：“七子班，则古梨园之制。唱词道白，皆用泉音，而所演者，则男女之悲欢离合也。”“下南腔”、“七子班”都指泉腔。

② 该本国内亦无存。此为日本东京大学东洋文化研究所藏，亦收入《明刊本潮州戏文五种》，广东人民出版社 1985 年版。

可以是五、六、七、八言句互为参差，又常见七言句，每句末三字重复。每曲句子多寡也相差很远，这是潮调里一种新起的曲调，在嘉靖本《荔镜记》里还没有出现。

《金花女》唱腔标明为“正音”，“正音”指官腔。清人蔡奭《官音汇解释义》卷上“戏耍音乐”条说：“作正音，唱官腔；作白字，唱泉腔；做大班，唱昆腔；做潮调，唱潮调。”嘉靖本《荔镜记》上栏所附“新增北曲”就注明为“正音”，亦即用官腔演唱。《金花女》本是唱潮调的，但因判官代表神权威势出场，所以就改唱“正音”官腔。后世广东的正音戏（也叫正字戏），于此已经露头了。同样，“刘永祭江”一出，刘永返乡路过龙溪，龙溪驿丞出迎，也标明用“正音”。此时刘永已经进士封官，故而与驿丞对白亦标明用“正音”，也就是说，两人是在“打官腔”，用官腔交谈。到刘永祭妻唱【大圣乐】时，则注曰“乡谈”，“乡谈”指地方语言，元人周德清《中原音韵》说：“方语，各处乡谈也。”明人屠龙《昙花记》传奇第三十六出“众生业报”里有一句说白：“你们不省得福建人乡谈，难道不是言语。”就是这个意思。万历二年（1574年）进士，后任福建监查御使的杨四知在他的《兴礼教正风俗仪》里说：“闻之闽歌，有以乡音歌者，有学正音歌者。”[1]福建长乐县人，万历三十年（1602年）进士的谢肇淛在他的《五杂组》卷十二“物部四”里也说：“……至于漳、泉，遂有乡音词曲。侏儒之甚，即本郡人不能了了也。”两者合看，意思很明白。剧中此处即指用乡音歌唱。刘永与龙溪驿丞对白时一直用“正音”，至此又还原，仍唱潮调，所以特意标明“乡谈”。待刘永回到故乡，当地驿丞相迎，两人也有如下一段对白：“（驿丞）接爷爷。（生）驿丞，你是哪里人氏呀？（丞）小驿丞正是漳浦县。（生）见是我邻邦乡里，就将白

① 清道光《重纂福建通志》卷五十七“风俗·延平府”条引。

话但罢。”可见两人最初都讲“正音”打官腔，等认了老乡后才改为“乡谈”。

今天可以见到的还有一本万历九年（1581年）潮州东月李氏编集的《新刻增补全像乡谈荔枝记》①，在书名上标明“乡谈”二字，可能是书商出于招徕当地读者的目的。

潮腔在明末清初到清代中叶的发展中，逐渐吸收了昆山腔、梆子腔、二黄腔的成分，遂演变成现在的潮剧。

八、四平腔

四平腔的得名比较特殊。在它之前产生的各种南曲变体，一无例外地都是以产地命名，而四平腔却找不到相应的地名②。于是有人猜测，四平腔得名于唱腔旋律较之于其他声腔稍为低平。四平腔的产生时间也是一个问题，虽然万历年间不少文人在杂著里都提到四平腔的名字，但都没有明确说到它在什么时候形成。清代曲师钮少雅在《九宫正始》序里谈魏良辅时提到了四平腔，他是这样说的：“（余）弱冠时，闻娄东有魏良辅者，厌鄙海盐、四平等腔，而自制新声。腔用水磨，拍捱冷板，每度一字，几近一刻。”据他所说，好像四平腔出现在经魏良辅研磨过的昆山腔之前，曾与弋阳腔并行。但这只是清人的说法，不知可靠成分有多大。

四平腔在明代第一次见于记载，是顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条。此条记载南京从嘉靖到万历不同时期，各种戏剧腔调在宴会上演出的更迭情况，牵涉到多种腔调。而所谈的时间范围又不十分明确。为了弄清楚四平腔出现于何时，不得不依据这

① 原本藏奥地利维也纳国家图书馆，收入《明刊本潮州戏文五种》，广东人民出版社1985年版。

② 钱南扬猜测，或许四平腔产生于南京市句容四平山。见《戏文概论》，上海人民出版社1981年版，第69页。

段文字进行细细的辨析，因此再把它引在这里：

> 南都万历以前，公卿与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐。或三四人，或多人唱大套北曲，乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南唱，歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄婉，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始只二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜阅之，海盐多官话，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息。士大夫禀心房之精，靡然从好。见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣。

这段文字从内容逻辑上，可划为前后两半。前面讲南都万历以前宴会的演出形式是北方戏曲，后面讲市风改变，在宴会上出现的表演已经全部改用南方戏曲。每一部分里又区分宴会为“小集”和“大席”，演出则区分为散曲小唱和戏剧演出。其中后半讲小唱时提到“今则吴人益以洞箫及月琴”，看样子顾起元写作此节时，昆唱刚刚兴起不久。讲戏剧时则说，开始时流行弋阳腔和海盐腔，后又出现四平腔，“今”又变为昆山腔。这里“今”的时间概念与上面是一致的。弋阳腔和海盐腔的兴盛在嘉靖中期，前面已经讲过了，所以进入南京不会晚于嘉靖。而昆山腔的兴盛在嘉、隆、万之间。按此类推，四平腔在南京的流行期只能是在万历之前，嘉靖末到隆庆年间。因此四平腔也很有可能是嘉靖末出现的声腔。

顾起元说四平腔是“稍变弋阳，而令人可通者”，其语意不明。如果说指的是语音，弋阳腔本来即是“错用乡语”，随乡入俗，不存在这个问题。从四平腔出现在南京士大夫宴会上而取代弋阳腔来看，可能是指四平腔在文词和唱腔上比弋阳腔稍雅，因此文人能够接受。

四平腔曾得到很大发展，这从上面所说的它在南京取代弋阳腔的地位已经可以看出来。另外，还有许多历史资料证实这一点，如《群音类选》在万历二十年左右（1592 年）时把它与弋阳、青阳、太平腔并列，以后沈宠绥《度曲须知》也谈到四平腔。万历末年出现的传奇《钵中莲》里也有【四平调】的曲调名称。明末时四平腔竟还在昆山地区挫折了昆山腔的气势，张大复《梅花草堂笔谈》卷十四载昆山县情景说：“腔右昆山，有声容者多就之。然五十年来伯龙（梁辰鱼）死，沈白它徙，昆腔稍稍不振。乃有四平、弋阳诸腔，先后擅场。然自新安王姬、上江蔡姬之后，寥寥矣。”这是天启年间（1621～1627 年）的事。四平腔不像其他一些声腔，仅在万历前后流星一闪，它还延续到了清代。如清刘廷玑《在园杂志》卷三说：“近且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔。”他说四平腔是“近来”才从弋阳腔变来的，显然不对。但却从另一个角度证实，在他的时代，四平腔还在活动。又如李渔曾说到他讨厌弋阳、四平腔，但碰到它们演出《西厢记》时则乐于一观。李渔对于四平腔的行腔特点还是很熟悉的，他在《闲情偶寄》卷一“音律”条里说：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”可见在李渔的时代，四平腔仍然与弋阳腔并行，还没有湮没下去。

四平腔在此后的活动情况就没有记载了。今天的论者多认为，后来的二黄腔里的“二黄平板”（又名“四平调”）是四平腔的遗裔，当然这还需要进一步证实。

另外，在福建省宁德地区流行一种“庶民戏”，又称“素平戏”、“说平戏”，其名称可能都是“四平戏”的谐音。传说明末从江西传来，其主乐器为大鼓、锣、钹，没有管弦乐器。唱时有后台帮腔，唱腔特点仍然是“字多腔少，一泄而尽”①。这有可能是四平腔在闽北山区的遗存。

九、石台腔

石台腔产于安徽省石台县，明代隶池州。这里是青阳腔（池州调）的本土。石台腔在万历中期风行，但当时没有引起文人的太多注意。见于文献记载只一次，即王骥德《曲律·论腔调第十》所说的：“今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与较十之二三。”但就是这仅有的一个记载，我们已感觉到这种腔调的非同小可，它决不是像杭州腔那样乍生乍灭的东西，而曾经成为遍及南北的大腔调。

石台腔形成的具体时间已不可考。如果从一种腔调风行全国约需几十年时间推算，那么从《曲律》成书的万历三十八年（1610年）上推，石台腔大概也产生于万历初年。以一种年幼的新生腔调，能够从当时极其风靡的腔种——青阳腔的控制地区脱颖而出，是需要有其特殊力量的。石台腔的生命力大概就来自于王骥德所极力贬斥的那种特点：“其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼。”这是民间腔调的显著特色，以通俗性、随意性为其基点，因而受到市民村农的欢迎，遂至风行。大概也因为这一点，士大夫对之多不留意，或不愿形诸笔墨。

十、调腔

---

① 参见林庆熙《浅谈古老剧种四平剧》，《高腔学术讨论文集》，文化艺术出版社1983年版。

至少在崇祯年间（1628～1644年），调腔流行于绍兴一带。明末遗老、曾经一生耽于园亭声伎的山阴人张岱，在他的《陶庵梦忆》里两次提到调腔，一为卷五“朱楚生”条：

> 朱楚生，女戏耳，调腔戏耳。其科白之妙，有本腔不能得十分之一者。盖四明姚益城先生精音律，与楚生辈讲究关目，妙入情理。如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏，虽昆山老教师细细模拟，断不能加其毫末也。

朱楚生是调腔戏著名女演员，扮角色讲究情理关节，能细致表现具体场景中人物感情变化的毫发差异，而得力于文人词客之助，因此得到张岱的激赏。值得注意的是，张岱极口称赞朱楚生扮演的《江天暮雪》等三出戏，以为昆山腔不能与之相比，这是一种极不寻常的推挹。张岱擅音律，自幼及长，家养六班昆戏，一时名角多出其中。张岱又妙于鉴赏，凡诸角得其一赞，即涨声价。一次秦淮诸名妓杨元、董白等，共演《西楼记》，因张氏在座，竟然“胆怯肤栗，不能出声”[①]。以如此一位迷恋于昆山腔的鉴赏家，特特能够极力推许朱楚生的调腔戏，认为在科白方面，昆山腔也达不到其伎艺水平的十分之一[②]。这一方面说明朱氏演技确实不同凡响，另一方面也看出调腔演出决不是上述石台腔一类的偏粗偏俗风格。

---

① ［明］张岱《陶庵梦忆》卷四“张氏声伎”、卷七“过剑门”条。

② “本腔”，叶德钧认为应指余姚腔（见《明代南戏五大腔调及其支流》，《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版），然而细味上下文意，此处当指昆腔。明末，昆腔早已作为“官腔”而成为士大夫推许的惟一腔调，余姚腔则此时已经濒于灭绝。况且余姚腔原本也是不为文人看重的俗腔，张氏不可能以之作为衡度。如以下引“不系园”条昆山腔著名串客彭天锡串本腔戏参看，更可明了。

这一点，从《陶庵梦忆》的另一则记载里更能看出来。卷四“不系园”条说：“甲戌十月，携楚生往不系园看红叶……是夜彭天锡与罗三民与串本腔戏，妙绝。与楚生、素芝串调腔戏，又复妙绝。”彭天锡是当时文士里著名串客，工于昆腔净、丑，仅在张岱家里即曾前后串戏五六十场，而穷其伎不尽。故而张氏专于此书里列“彭天锡串戏”一条，称其“串戏妙天下”。以这样一位文人串客，而肯、而能串调腔戏，并且常常为之（稔熟才能妙绝），足见调腔在当时已经被士大夫视作雅调。

朱楚生所擅长的剧目，如《江天暮雪》，如《画中人》，皆为儿女恋情一类。又冒襄曾于崇祯十四年（1641年）二月十八日在湖里乘船宴饮，观看朱楚生演《窦娥冤》[1]，为旦角苦戏。可以看出，调腔戏以表演细腻、长于抒情为特点，大概近于昆山腔轻柔婉转、典雅清丽的风格，这样才能被文人所接受。

调腔产生时间不可考，大概也在万历期间。其流行地为越中（今浙江东北一带），原为余姚腔本土，可能二者有血缘关系。

至清代，调腔仍然盛行，又称高腔。乾隆五十七年（1792年）会稽鲁忠赓《鉴湖竹枝词》曾咏及之，其词曰：“赐羽增封吐属新，行觞荐脯祷江滨。而今高调传于越，木石吴儿是后尘。”可见当时越中一带，调腔比昆腔还受欢迎。清末有群玉班知名。目前绍兴调腔，新昌高腔，皆为其传裔。只是后来调腔受到乱弹系统腔调的影响，从剧目到风格都向俗化发展，就很少见于文人的记载了。

---

① 参见［明］冒襄《朴巢文集·南岳省亲记》。

第五节 附论

一、弋阳腔与其他南戏声腔的关系

在这里需要指出一个长期以来一直被戏曲史家所误解了的现象。人们在谈明代这些南戏声腔时，已经习惯了以早出的四种腔调——即余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔为代表。而因为其他诸多后起的腔调都与弋阳腔的特点接近，于是一概视之为弋阳腔流传到各地的变种[①]。这种认识是有误差的。当然，并不排除弋阳腔会对后起腔调产生影响，但这种影响的程度是否已经大到可以把弋阳腔视作诸腔之祖，却是值得怀疑的。而且这种看法本身已经造成了一些无法自圆其说的矛盾，例如余姚腔也与弋阳腔特点接近，却无法纳入弋阳腔系统。而余姚腔在流传过程中，也会对后起腔调产生影响，如青阳腔、太平腔的产地安徽省青阳县、当涂县，原来就是余姚腔的传播地区。

认为明代南戏变体后起诸腔都与弋阳腔有血缘关系，论者的主要立论根据是：

（一）汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》说："江以西则为弋阳。至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽、青阳。"[②] 一般都理解为：乐平、徽、青阳诸腔是从弋阳腔"变"来的。但这种理

---

① 青木正儿《中国近世戏曲史》对于明代南戏变体仅偶及数腔；周贻白《中国戏剧发展史》亦未理出头绪；至付芸子《释滚调》一文（收入作者《白川集》，日本东京昭和十八年——1943 年出版），开始认为后起的诸腔多与之有关，但结论还比较谨慎，没有排除余姚腔，只说后起诸腔"直接、间接和弋阳、余姚两腔有血缘关系"；张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》（中国戏剧出版社 1980 年版）则辟明代章节为昆山腔、弋阳腔二类。后人遂以弋阳腔为昆山腔之外诸腔之总，今遂众口一词矣。

② 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1127 页。

解有一个无法处理的矛盾是：弋阳腔实际上从来没有绝过，而且后来越发展越盛，它怎么能“变”成乐平、徽、青阳呢？其实汤显祖的意思很明白，他站在江西的方位发言：嘉靖前这个地区盛行弋阳腔，嘉靖后乐平、徽、青阳等腔传入，抢去了弋阳腔的地盘，弋阳腔遂在当地销声匿迹了。所谓“绝”，即指此。汤显祖所说的“变”，只是指当地流行腔调发生了变化而已。

（二）其他南戏变调与弋阳腔一样，用锣鼓伴奏，有人声帮腔，并运用滚调。其实人们读了本章前面的论述就已经知道，第一、二种特征并非是由弋阳腔作祖，而是出自古南戏。至于加滚，根据今天掌握的资料，是先出现在徽州腔和青阳腔里，弋阳腔反出现在后，因此叶德钧说弋阳腔是吸收了青阳等腔的滚调方法①。

因此，诸种南戏变体，尽管所出时间有先有后，它们彼此之间只是同出一源的分支关系，而不是孳属关系，尽管后起者会受到先出者的影响。我们有两个理由支持这一判断：

（一）一种腔调的形成，必须有其能够显著区别于其他腔调的风格特点。弋阳腔流传到其他地区，吸收了当地的方言曲调，那只能形成新的弋阳腔流派，恰如后世昆曲的南昆、北昆和湘昆一样，不可能形成明确区别于弋阳腔而独立行世，并与之共同流传的另外一种腔调。而如前面所提到的，不同的南戏腔调产地，常常就是相邻的县。在这样狭小的地域概念里，其方言、曲调的差别，竟然大到同是吸收弋阳腔，却产生不同的腔调，也是不可思议的。

（二）一种腔调的形成，又必须有一个一定长度的历史发展过程，在南戏最初产生变体腔调时，尤其如此。从南戏在南宋后期扩布到东南各地的时候起，到明代中叶各种变体开始产生，其

---

① 参见叶德钧《明代南戏五大声腔及其支流》，《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版。

间经过了至少二百年的漫长过程。在这个过程中，古老的南戏在各地逐渐发生缓慢的变化，开始形成不同的特色。上述所有南戏变体，在其产生之前，应该都已经经过了这段漫长的演变过程，这样才能够使相邻的县产生风格绝不相同的腔调。弋阳腔充其量只能对其中一些腔调产生一定影响而已。

另外还有一个更坚强的事实为上述论断作证，即明代中期在古南戏扩布区域内，除了产生了我们掌握的十六种明确的变体腔调以外，还有其他的"土腔"出现。明代史籍里时时可以见到"土腔"、"土戏"的字眼，例如范濂《云间据目抄》卷二"风俗"条载：

> 戏子在嘉、隆交会时，有弋阳人入郡（松江）为戏，一时翕然崇尚，弋阳人遂有家于松者。其后渐觉丑恶，弋阳人复学为太平腔、海盐腔以求佳，而听者愈觉恶俗，故万历四、五年来遂屏迹，仍尚土戏。

其中所说"土戏"，就是区别于弋阳腔、太平腔、海盐腔之外的一种"土腔"。这条史料透示给我们：嘉靖末到万历初（约1560～1580年）的一段时间内，上海松江地区一直流行着一种土戏，尽管受到弋阳腔的冲击（注意：这种土戏并没有与弋阳腔结合而形成另外一种腔调。所谓"冲击"，只是弋阳戏班来抢夺市场而已），但最后还是为本地民众所拥戴。到后来昆山腔兴起，来势更猛，又地邻松江，才使当地土戏潜迹。范濂又说，万历末，"苏人鬻身学戏者甚众"，"而本地戏子十无二、三矣"。苏州人卖身学戏，到松江来演出，排挤了本地戏子的市场，而这已经是万历末期的事情了。松江土戏至少在当地演出了数十年。

从史籍来看，松江一地在明代没有产生其他腔调，只有这种"土戏"，它甚至连名字都没有，这种"土戏"就是古南戏的遗

留。事实上，古南戏每在一地都有可能形成当地的特色，只是有些地区特色明显，形成了新的腔调，而更多特色不明显的地区，则被那些新起的腔调所冲击，本地土戏夭折了。各种南戏变体，最初也都是各地的"土戏"，只是当它们流传开来，到了外地，才有了自己的名称。而属于南戏变体一种的闽南泉腔，因为它只在本地活动，所以外来的做官人还称它为土腔。例如万历年间担任泉州府经历的浙江嘉兴人陈懋仁，在他所著的《泉南杂志》卷下即称泉腔为"土腔"。

根据上面的辨析，我们对于明代南戏变体的传播背景，有了一个清醒的认识，即在变体腔调流传各地时，江、浙、闽的很多地区，已经遍布着"土戏"。它们和这些新腔调同源，都出自古南戏。以后它们或因为其他新腔调的入侵而夭折，或受到新腔调的刺激而自我崛起为新腔种。

二、关于宜黄腔

一些戏曲史家认为，明万历年间在江西还盛行一种南戏腔调——宜黄腔。实际上这是一种误解。宜黄腔确实有，但那是在清代以后，从西秦腔发展而来的新腔调，而不是人们理解的从海盐腔演化而来的宜黄腔。因为这种认识几乎铸成了戏曲史上的一段公案，还牵涉到大戏曲家汤显祖名剧写作所用腔调问题，事关重大，因此特分剖如下：

一般引为明代宜黄腔产生根据的，主要是如下两段史料。一即为汤显祖所写《宜黄县戏神清源师庙记》里的一段话：

> 此道有南北。南则昆山，之次为海盐，吴浙音也，其体局静好，以拍为之节。江以西则弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽、青阳。我宜黄谭大司马纶闻而恶之，自喜得治兵于浙，以

浙人归教其子弟，能为海盐声。大司马死二十余年矣，食其伎者殆千余人。

另一段史料为明郑仲夔《冷赏》卷四“声歌”条所言：“宜黄谭司马纶，殚心经济，兼好声歌。凡梨园度曲，皆亲为教演，务穷其妙。旧腔一变为新调。至今宜黄子弟咸师祝谭公惟谨，若香火云。”第一段史料意义很明确：宜黄县伶人最初唱弋阳腔，后来唱乐平腔、徽州腔、青阳腔，最后经谭纶延师教授，改唱海盐腔。第二段史料就容易引人误解了。所谓“旧腔一变为新调”，既可理解为谭纶改变了海盐腔，使之成为海盐新腔，也可理解为海盐腔变成了另外一种腔调，例如宜黄腔。但是至今无人能够在明代载籍里发现“宜黄腔”的名称。实际上江西宜黄县使用的方言是由北方话发展而来的分支——赣语，与吴语差距较大，不大可能在很短的时间内即从海盐腔变化出新的腔调来。

清代以后关于宜黄腔的记载骤然出现了。值得注意的是，宜黄腔竟然被描述为和当时具有极强生命力的秦腔、乱弹腔相并立的腔调。这里面透示出一种什么样的历史信息呢？例如礼亲王昭梿《啸亭杂录》卷八称：“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹腔诸曲名。其词淫亵猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳。又其音靡靡可听，有时可以节状，故趋附日众。虽屡经明旨禁止，而其调终不能止。亦一时习尚然也。”又如戚震《京华百六竹枝词》里有一首写道：“宛转歌喉服靓装，弋阳秦调杂宜黄。银宫去后湘云老，断肠词曹粉署郎。”《啸亭杂录》写于嘉庆年间（1796～1820年），这时的京华剧坛已经是梆子、乱弹风云际会、递相更迭的局面。连一向作为主宰的“官腔”昆山腔都被冷落偏置，却懵然杂入一种从海盐腔递变来的宜黄腔，岂非怪事？又这时的宜黄腔竟也成了和梆子、乱弹一样“淫亵猥鄙”的东西，怎么把宜伶“师之惟谨”的谭大司马改革的雅调变了味道？另外，根据当时记载以及

今天江西宜黄戏班的演出情况，清代宜黄腔的主乐器是胡琴，这也和南戏海盐腔大相径庭。

其实清初兴起于江西的宜黄戏，与万历年间谭纶带来的南戏海盐腔无关。宜黄腔主要曲调为【二犯】，分快、慢板，是由西北传来的西秦腔曲调【二犯】发展演变而来，完全是另外一种板式变化体的新兴戏曲声腔。①

明代万历年间既然没有宜黄腔这一腔调出现，也就不存在汤显祖为宜黄腔写作② 的问题。

这里再引申一下：汤显祖究竟是按照什么腔调的格律来写作的呢？如果一定认为汤显祖是为宜黄县当地戏班而写作的话，那么他至少是按照改革了的海盐腔格律来写的。但事实上汤氏的传奇剧本并非专门为宜伶演出而作。例如当他听说吕天成改订了他的剧本时，写信给宜伶罗章二就强调："《牡丹亭记》要依我原本，其吕家改的切不可从。虽是增减一、二字以便俗唱，却与我原作的意趣大不同了。"③ 如果汤氏原本即是为宜黄戏班写作的话，他这几句叮嘱就显得大无必要了。其实汤显祖此时强调的，只是吕氏改变了他原来的意趣，但也承认增减一、二字可以便于俗唱。正因为如此，他生怕罗章二因为吕本之便，而用之演唱，所以先写信进行告诫。

如果考虑到汤显祖说的"昆山之次为海盐"的话，还可以看出他在诸种腔调里也是最为推许昆山腔的。可是，难道汤显祖是

---

① 参见流沙《宜黄腔源流考》，《戏剧学习》1983年第4期。

② 此说为徐朔方于校本《汤显祖集》（中华书局上海编辑所1986年版）卷三十四《宜黄县戏神清源师庙记》笺语里提出，遂多有人附合。钱南扬撰《汤显祖剧作的腔调问题》一文（收入作者《汉上宧文存》一书，上海文艺出版社1980年版）驳之，但又认为汤显祖剧作是为昆山腔而作。

③ ［明］汤显祖《与宜伶罗章二》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1426页。

在按照昆山腔格律写作的不成？那将置诸多汤剧不合昆唱的事实于何处？如汤显祖自己也说“不佞《牡丹亭记》，大受吕玉绳改窜，云便吴歌”①，可见他的剧本用昆山腔唱是有一定困难的。

其实汤显祖既不是为适应宜伶演唱以从俗，也没有勉遵昆山腔板拍，他只是按照传奇格律去填词而已。我们看汤显祖、沈璟两人的所有争论都是围绕“写意”还是“符律”展开的就可以明白了。汤氏剧作既不以宜黄腔或海盐腔自居，沈氏也从来没有指责过汤氏不为昆山腔而为其他声腔写作。

当时人批评汤氏创作也同样多是从声律而非声腔角度着眼。如王骥德说：“使其约束和鸾，稍娴声律，汰其腾字累语，规之全瑜，可令前无作者，后鲜来哲，二百年来，一人而已。”② 凌濛初说：“惜其使才自造，句脚、韵脚所限，便尔随心胡凑，尚乖大雅。至于填词不谐，用韵庞杂，而又忽用乡音，如子与宰叶之类，则乃拘于方土，不足深论。”③ 从凌濛初批评汤显祖“拘于方土”，有时按乡音押韵，更可反证汤氏并不是专门为本乡土腔撰作传奇作品的。

在汤显祖的时代，用传奇体制进行创作已经形成风气，“名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竞以传奇鸣。曲海词山，于今为烈。”④ 有才如汤显祖，不可能不在曲场一竞雌雄。但他只是写作“传奇”，而不是为某种腔调写底本，遵从的只是南戏传奇的格律。当时虽说因为《浣纱记》出而使昆山腔地位日隆，但还没有形成垄断文人传奇创作的局面。例如万历三十八年（1610年）杨炯之写的传奇《蓝桥玉杵记》，在凡例里声明：“本传词

① [明] 汤显祖《答凌初成》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1345 页。

② 《曲律·杂论第三十九下》。

③ 《谭曲杂札》。

④ [明] 沈宠绥《度曲须知》。

调，原属昆、浙，多同传奇旧腔，唱者最易合板，无待强谐……词曲不加点板者，缘浙板、昆板疾徐不同，难于胶于一定。故但旁分句逗，以便观览。”从中可以看出，其时即便讲究场上点板的作家，也还没有腔板只拘于昆山腔一格。同时又看到，创作传奇只要合于“传奇旧腔”，就很容易使唱者合板，正不一定非要合昆板。

创作传奇要遵从一定的格范，在当时有两种途径。一是如徐渭《南词叙录》所说，仿照古人前贤的样板：“南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻，以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。如【黄莺儿】则继之以【簇御林】，【画眉序】则继之以【滴溜子】之类，自有一定之序，作者观于旧曲而遵之可也。”二是后人也开始编纂曲谱，在民间流行，供创作者参考。如陈氏、白氏《九宫》、《十三调》南曲谱和蒋孝曲谱之类。到沈璟根据蒋孝曲谱编定《南九宫十三调曲谱》后，因了他自身的影响，才逐渐使之成为后人必遵之法。前人南曲谱自然也是以吴语为基础，符合梁沈约制定的《四声谱》，汤显祖如果参照，自然也是按吴语声律要求自己的。但可以想见，他不会去遵照沈璟的曲谱。这一方面因为同代人彼此相轻，另一方面汤氏文名要盖过沈氏，而当时沈璟曲谱的影响也还没有扩大开来。

所以汤显祖的创作不能用一种南戏变体腔调来要求。

第四章　南戏体制的演进

明代南戏的演出体制大体上是对于宋元南戏的继承，但也有所发展，即在形式上逐渐走向整敕，主要体现在剧本以及音乐体制的定型化上，包括曲牌联套方法的趋于精密，曲牌宫调归属的完成等，角色分工则日渐精细合理，这一切变化，都把南戏推向了其发展的高峰时期。同时，与南戏演出的繁盛相适应，一种变化了的表演形式——折子戏开始形成。

第一节　演出体制

一、登场规制

宋元南戏已经形成了用末来开场的形式，演出未始，先由末上场，不扮演剧中人物，而念诗诵词，交代剧情大意，再引出后面的正戏和主要角色上场。明代南戏演出里承袭未变，形成开场的固定套子，明人习称之为“副末开场”。事实上南戏角色只有末，没有副末，副末的名称是从北杂剧借用的。北杂剧的角色有正末和副末的分别，前者为主角，后者为次角，南戏里的末也是次角，地位相当于北杂剧里的副末，所以明人就以副末称之，有时剧本里干脆就把这个开场的末写作副末。

宋代南戏开场时的表演还不规范，例如《张协状元》的开

场，末上场唱念了一大段诸宫调下去，然后生角上场，踏场歌舞，与后台人员问答一番，最后才转入正戏。元代南戏的开场由末一个人一次完成，主要通过念诵诗词和与后台问答的形式，把观众引入剧情。末下场后生上场，正戏开始，生不再跳出人物说话。其表演形式，从今存几种元代南戏剧本看不大出来，因为这些是文人的写定本，为了追求精致文雅而省略了许多表演科套。明代前期的南戏舞台本时有发现，为我们了解当时民间的演出面貌提供了资料。现以 1975 年 12 月在广东省潮安县明墓里发现的宣德六年（1431 年）抄本《刘希必金钗记》[①]，和 1967 年在上海嘉定县明代宣氏墓里出土的成化年间北京永顺堂刊本《新编刘知远还乡白兔记》[②] 为依据，来探讨这个问题。

（一）《金钗记》末上白：

□□□□□处，无明御夜东流，滔滔不管古今愁。让（浪）花如飞雪，新月似银钩。暗想当年隋畅（炀）帝，驾锦帆□□□，风流人□几千秋。两行金线柳，依旧缆龙舟。

青山无□，绿水□□，更那堪白云无数。灞陵桥上望西州，动不动□□□□。□□春暮，春暮，去时秋暮，总□头又是冬□。□□□□□□□，这光景能消几度？

汗颜因血……看时容易做时难……似管□□虎……胡□强……未开□句齿先寒，专伏□□耽带（担待）。做成幔天锦帐，□□望遮拦。拟等待子期打盾（盹）睡，方敢抱琴弹。

---

① 参见陈历明《明初南戏演出本〈刘希必金钗记〉》，《文物》1982 年第 11 期。

② 参见赵景深《明成化本南戏〈白兔记〉的新发现》，《文物》1973 年第 1 期。

众子弟每，今夜搬甚传奇？（内应）今夜搬刘希必金钗记。（末白）□□得刘希必金钗记，即见那：

邓州南阳县，忠孝刘文龙，父母六旬，娶妻肖氏三日，背琴书赴选长安。一举手攀丹桂，奉使直下西番。单于以女妻之，一十八载不回还。公婆将肖氏改嫁，□□□夜泪偷弹。宋忠要与结情缘，□文龙□□复续弦。古公宋宗…一时为胜事，今古万年传。

（下□上白）

一任珠玑列□□，□□□外不相饶。

习驾小舟游大海，怎回不怕浪头高。①

末上场后，先念【临江仙】、【鹊桥仙】词各一首，内容是感叹时光流逝、春色不永。继而续念词一首，说明做戏不易，希望观众理解包涵。然后与后台问答，再念词一首，叙说剧情大意。最后有七言四句下场诗。与元本南戏所呈现的面貌相比，这里的开场形式仍然较为繁复，一共念词四首，而元本里有的二首、有的一首。

和宋代的《张协状元》、元代的《小孙屠》开场文词相比，《刘希必金钗记》更为俚俗而少文采。前者词意先提示韶华不永，马上就转入鼓吹及时行乐。后者用了两首词来重复时不我再的感叹，意蕴却无所归属。前者面对观众颇为自负，自诩伎艺不已，后者则转为对观者谦恭、卑逊，颇有临场怯懦感。造成这种差异的原因，或许是由于前者乃文人作者创作，后者系戏班艺人编写。

① 引文据《明本潮州戏文五种》（广东人民出版社1985年版）影印宣德写本《金钗记》，以及刘念兹校注《宣德写本金钗记》（广东人民出版社1985年版），参校录用。影印本字迹时而难以辨认，校注本因作者亲见原写本并斟酌揣摩，应当有所凭恃。但校注本偶亦有误，例如"这光景能消几度"一句，误作"遮老亦能消几度"，就是明显误笔。

（二）《白兔记》扮末上开云：

诗曰：国正天心顺，官清民自安。
妻贤夫祸少，子孝父心宽。

喜贺升平，黎民乐业，歌谣处，庆赏丰年。香风复（馥）郁，瑞气霭盘旋。奉请越乐班，真宰遥，鸾驾早赴华筵。今宵夜愿：白舌入地府，赤口上青天。奉神三巡，六仪化真金钱。齐赞断：喧天鼓板，奉送乐中仙。



图 15　明万历金陵富春堂唐氏刊《白兔记》插图

【红芍药】（末唱）哩罗连，罗罗哩连，连连哩，罗哩连，哩连罗，连哩连，罗哩罗连，罗哩连，哩连罗连，哩连罗连，罗□□，罗哩连，罗哩罗哩。

（末云）青山莫（抹）微云，天连衰草，昼（画）角声断樵（谯）门。站（暂）听□□，□□□黎（离）樽。多少蓬莱旧事，空回首，烟蔼（霭）纷纷。夕阳外，寒鸦数点，流水绕孤村。宵（销）昏（魂），当此济（际），香囊暗结（解），罗带轻纷（分）。慢（谩）赢得秦楼薄明（名）存。此去何时见也，襟袖空染啼痕。伤情处，高成（城）望断，灯火以（已）黄昏。

惜竹不雕当路笋，爱松不折横横枝。

不是英雄不赠剑，不是才人不赋诗。

今日利（戾）家子弟，搬演一本传奇。不插科，不打问（诨），不为之传奇。倘或中间字籍（迹）差讹，马（抹）音寺（夺）字，香（乡）谈别字，其腔列调中间，有同名同字，万望众位做一床锦被遮盖。天色非早，而即晚了也。不须多道散说。借问后行子弟，戏文搬下不曾？（“搬下多时了也。”）计（既）然搬下，搬的那本传奇，何家故事？（“搬的是《李三娘麻地捧印，刘知远衣锦还乡白兔记》。”）好本传奇！这本传奇亏了谁？亏了永嘉书会才人，在此灯窗之下，磨得笔浓，斩（蘸）得墨饱，编成此一本上等孝义故事，果为是千度看来千度好，一番搬演一番新。不须多道散说，我将正传家门，念过一遍，便见戏文大义（意）。怎见得？

五代残唐，汉刘知远生时紫雾神光，李家庄上招赘作东床。二舅不容完聚，使机谋，拆散鸾凰。分飞去，知远投充边塞，看他武艺高强。岳节度把秀英小姐，匹配鸾凰。三娘受苦，磨坊中生下咬脐郎。年长一十六岁，因打猎，实认亲娘。后来加官进嚼（爵），直做到九州安抚，衣锦喜还乡。

诗曰：剪烛生光彩，开筵列倚（绮）罗。

来是刘知远，哑静看如何。（下）①

与《刘希必金钗记》相较，成化本《白兔记》的开场形式甚至更为繁复拖沓，大约民间演出里习惯于把开场形式搞得很隆重。后者透示出一些祭神仪式的影子，这也许是它更为复沓的原因。

① 引文据《明成化说唱词话丛刊》，三联书店香港分店1973年版。

末上场，先按照当时惯例念"国正天心顺"五言四句诗[①]，然后念词一首，内容与迎奉乐神有关，接下来用【红芍药】曲牌唱迎神曲"罗哩连"一首，在此过程中大概举行迎奉神的仪式。仪式毕，念宋人秦观【满庭芳】词一首，内容为恋人离愁。继而念七言四句诗一首，内容归结于"才人赋诗"。下面入正题，开始与后台问答，引出今日演出的题目，但又添加了许多道白进去。最后再念【满庭芳】词一首，介绍剧情大意，以五言四句诗作结下场。这里一共念诗三首、念词三首、唱曲一首，还有许多道白及问答。其繁复复杂的程度，几乎可追宋代的《张协状元》开场。

上引宣德本《金钗记》和成化本《白兔记》的开场例子至少说明，一直到明代前期，南戏民间演出的开场尚未形成文人剧本里呈现的那种规范样式。文人在写定剧本时，常常把舞台科范省略掉，甚至删落许多他们认为内容繁复、有损大雅的文词，例如明末万历时期的汲古阁刊本《白兔记》，就把成化本《白兔记》开场前面的文词都删掉，只剩了后面那首【满庭芳】词。事实上成化本《白兔记》的开场，保留了当时舞台演出的真实面貌，也更为接近元代的舞台面貌。

今人依据常见的元代和明代南戏（传奇）剧本，以为从元代开始，南戏的开场形式已经十分简练扼要，一概由末念诵一至二

① ［明］陆采《都公谈纂》卷中记明英宗时一南戏戏班演出开场情景为："一优前云：国正天心顺，官清民自安。"英宗年号为天顺（1457～1464年），恰在成化之前。另外当时笑乐院本的开场也用此四句诗。《金瓶梅词话》第三十一回描写笑乐院本《王勃》的演出情况是："当先是外扮节级上，开：法正天心顺，官清民自安。妻贤夫祸少，子孝父心宽。"大约这是当时各类戏曲演出开场时的通用套句。后来扮官上场，也用此作为上场诗。

首词，这实际上是一个误解[1]。事实上，明代前期人写南戏剧本，还没有形成这种套子，例如成化前后丘濬写《五伦全备忠孝记》的开场，连用【鹧鸪天】、【临江仙】、【西江月】三首词，中间插入与后台问答，后面又有很长的念白；邵燦写《五伦传香囊记》的开场，用【鹧鸪天】、【沁园春】、【风流子】三首词；姚茂良写《张巡许远双忠记》的开场，用【满江红】、【满庭芳】、【满庭芳】三首词。直到嘉靖年间李开先写《宝剑记》的开场，仍用了【西江月】、【鹧鸪天】、【满庭芳】三首词，陆采写《明珠记》开场，仍用了【圣无忧】、【南歌子】、【望海潮】三首词。只是到了万历时期，文人创作讲求文采格律，才固定为简要的一词或二词形式。但这时的民间演出仍然会有其自身的惯性，保留许多传统表演手法，因此舞台面貌与剧本还不是一回事。

开场以后的演出，明代大体上与宋元时代一样，只是更为规范一些。例如人物出场形成所谓“头出生、二出旦”的基本路数，即先由主角生出场，次由主角旦出场，当然也根据具体情况进行调整。人物上场先歌唱，然后念上场诗，自报家门。次要人物上场也可只念上场诗，自报家门，不歌唱。人物下场通常念下场诗。场次的划分以舞台上全部人物念完下场诗后下场为一个段落，其总数没有一定，根据剧情内容而调整，通常都是数十场。

二、角色体制

在明代的长期演出过程中，南戏的角色体制不断完善和发展，角色装扮社会人物的类型层次逐渐有了更详细的分工，而净角行当有了很大的提高。

① 例如钱南扬认为：“戏文在正戏之前，先由副末报告戏情概况……一般用词两阕……只有《张协》和《白兔记》是例外。”（钱南扬《戏文概论》第170、172页，上海古籍出版社1981年版）

宋元南戏的基本角色为七人，即生、旦、净、末、丑、外、贴。这种角色区分法，事实上还很简陋粗疏，只注重对于表演行当的划分，而不注意对于社会人物类型的体现，角色还不足以表现较为细致的人物身分及其社会关系。例如主角生、旦专门表现男女主人公，但不太管他们之间的年龄、性格、气质相去有多远。其他角色则都必须承担众多的装扮任务，一个个身分频繁改换，观众只见角色不见人物。特别是一些与主角年龄、气质相近的人物，也要由生、旦以外的其他粗角来扮演，就会相去太远。于是就有了增添角色的必要。

但这也是到了明代嘉靖年间才开始发生的事。当徐渭写《南词叙录》时，民间的舞台实践中开始常常增加一些角色。他在谈到外色时，说了几句话："外，生之外又一生也。或谓之小生、外旦、小外，后人益之。"这些小生、外旦、小外之类，实际上都是生旦角的同类角色，也就是在演出中根据需要增加的生、旦角。因为根据习惯，正生、正旦是不能改换人物身分的，在剧中必须从头到尾饰演同一个人物。当剧情要求其他与主人公相近似的人物上场时，就必须增加生旦的辅助角色，这就是小生、外旦一类角色形成的原因。渐渐地，南戏角色由七个发展为九个，即在传统的七种角色之外，增加小生、老旦两人，形成九种角色的格局，这大约是万历以前的事。

直至万历时期，南戏行当与人物类型的区分意识尚不是十分清晰严格，一种角色仍然常常兼扮不同类型的人物。生角所扮虽然大多是青年书生，但也可以是老人。末有时也扮作小儿。小生却又时而演老人（如《明珠记》里古押衙）。这样，行当的表演特点虽然已经在积累，但仍然经常受到人物类型的冲淡。戏班增添角色的目的，主要还不是为了适应人物类型，解决分工的问题，而只是为正角增添后备。正生、正旦的意义仍然停留在"男女主角"的层次上，而不管其所装扮的人物是否有着类型差异。

这些问题，都必须等到分行当的表演程式发展起来以后才能彻底解决，而那是清代的事情了。

九种角色仍然会有不敷使用的时候，于是人们又开始在复制其他角色上动脑筋。例如我们可以看到一个万历前期增添小旦、小丑的具体实例。卜世臣撰《冬青记》传奇，于凡例中说："近世登场大率九人。此记增一小旦、一小丑。然小旦不与贴同上，小丑不与丑同上。以人众则分派，人少则相兼，便于搬演。"当然，这时的小旦、小丑还只是作为替补角色出现，并不常见，而一般戏班登场演员只有九个左右，还兼容不下他们两个。卜世臣考虑到戏班的人手限制，因此在添加小旦、小丑两个角色时，特别注意到让他们与贴、丑的场次错开，以便人手少的戏班可以由一个演员分演贴和小旦、丑和小丑。复制旦、丑的动机，自然是为了把角色与人物相对地固定化，尽量避免或减少一人多扮的情形，这有助于让演员更好地研琢人物、提高演技，因此是一种时代的进步趋势。

到了成书于万历三十八年（1610年）的王骥德《曲律·论部色第三十七》里，小旦、小丑这两个角色也被固定下来。其中所记角色一共为十一人：

> 今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净），共十二人，或十一人，与古小异。

其中小旦和小丑都已经成为固定角色。值得注意的是，其中的净角已经分化为大净、中净、小净，即传统的净开始转为大净，立工架、重做功、时亦兼唱，而净的传统滑稽调笑功能则由中净——也就是传统的丑和小净（小丑）承担。这种角色设置，已经初步形成了"江湖十二角色"的格局，尽管这一说法到了清初才

明确见于记载。

第二节 音乐体制

一、联套方式

明代以后，南戏对于北曲音乐的吸收日渐增多。这种吸收主要体现为两种方式。一是吸收北曲曲牌或套数，以之组成自己的套曲音乐；二是采用南北合套的方式，将北曲曲牌与南曲曲牌连接成独具特色的套曲音乐。

在南戏音乐结构中插入北曲曲牌或套数，多半是为了创造一个与前后戏情不同的特殊音乐环境，来突现这一场的特殊情调。例如《千金记》第二十六出写韩信拜将，前后为南曲，而韩信大拜登坛时则唱北曲【中吕·粉蝶儿】、【十二月】两支，让他来得志舒怀。《浣纱记》第十二出用北曲【仙吕·点绛唇】一套，是山中隐士公孙圣所唱，特意用北曲是为了表现这一方外之人与俗世中人的不同情怀。《鸣凤记》第三十出用北曲【越调·斗鹌鹑】一套，是锦衣卫指挥所唱，表现武人情怀。同剧第六出"二相争朝"，表现夏言与严嵩二人的争执，争执未起时，先用三支南曲交代，待到夏言愤怒，斥责严嵩误国时，就用了【正宫·端正好】、【倘秀才】、【滚绣球】、【煞尾】一套北曲。这些用北曲的场子通常也都遵循北曲的演唱规则，由一人歌唱。

南戏里采用南北合套的方法，一般用于不同身分、情绪、见解的人物对唱时，从而造成两者之间的鲜明反差。例如《鸣凤记》第四十出，御使林润祭奠被害忠臣，要推官郭谏臣陪祭，二人一唱北曲，一唱南曲。《浣纱记》第四十五出写范蠡与西施最终乘船泛湖而去，二人对唱，范蠡唱北曲，西施唱南曲。这都是为了加强反差，《昙花记》第二十三出"真君显圣"的情形却有所不同，该出合套的南曲北曲全部为关羽一人所唱。在这里，关

羽是作为显灵的神圣出现的，为了强调其仙性，作者特意加大其演唱风格之间的变化。

北曲曲牌加入南曲音乐系统，为南曲音乐体系的扩充提供了广阔的来源，慢慢地，南曲将北曲曲牌都吸收到了自身体系里。到了明万历之后，随着北曲的消亡，北曲曲牌就只保留在南曲里面了。

二、犯调

明代南曲曲牌比元代增加了很多，其原因之一是吸收了北曲曲牌，原因之二则是南曲逐渐形成了自己的独特创腔方式——犯调（或称集曲）。所谓犯调，即从旋律风格相接近的不同曲牌中，截取一些旋律片段而使之连接，组成为新的曲牌，并命以新名。用两调合成的如【锦堂月】，三调合成的如【醉罗歌】，四、五调合成的如【金络索】。另外有许多是在曲牌名称上明标为犯调曲、或有明显迹象可以看出为犯调的，如【二犯江儿水】、【四犯黄莺儿】、【六犯清音】、【七犯玉玲珑】、【八宝装】、【九嶷山】、【十样锦】、【十二红】、【一秤金】（十六犯）、【三十腔】、【皂袍罩黄莺】、【莺集御林春】、【醉归花月渡】、【浣沙刘月莲】等。犯调的极端，也有把四、五个完整曲牌连接在一起，组成一个所谓新曲牌的，如【雁鱼锦】①。犯调中还包括南北曲牌相犯，这样，创腔的范围又有更大的扩充。例如清初钮少雅编纂的《南曲九宫正始》里，归属于高平调的曲牌【十二时】，系采纳十二支曲牌中的旋律片段集合而成，这些曲牌有【山坡羊】（北）、【五更转】、【园林好】、【江儿水】（北）、【玉交枝】（北）、【五供养】（北）、【好姐姐】、【忒忒令】、【鲍老催】（北）、【川拨棹】（北）、【桃红菊】、【侥侥令】。其中北曲曲牌占了一半。犯调的唱法亦有讲究，

① 参见［明］王骥德《曲律·论调名第三》。

所谓“既合为一，须唱得接贴融化，令不见痕迹，乃妙。”①

犯调在明代初期还不多见，明代晚期以后愈演愈烈。大体上是由于人们对于旧有南曲曲牌旋律的熟悉程度日益加强，出于标新立异的目的，便对之重新进行裁割组装。但这其间也不乏形式主义的文字游戏，所以清初曲律家李渔批评说：“曲谱无新，曲牌名有新。盖词人好奇嗜巧，而又不得展其伎俩，无可奈何，故以二曲、三曲合为一曲，镕铸成名。”②

犯调的设计当然也有其内在规律，并非可以随意而行。例如新组合曲牌的开首旋律，必须是取自旧曲牌的开首旋律，而不能由中部甚至尾部截取；新组合曲牌的结尾旋律，也必须是取自旧曲牌的结尾旋律，而不能由前部或中部任选。这是因为，曲牌的开首旋律都具有展开的倾向，而结尾旋律都具有收束的倾向，不能错乱。又如，不同宫调的曲牌犯调，只能在笛色相通的宫调中进行。

三、引子、过曲、尾声

南曲曲牌习惯上分为引子、过曲和尾声。宋元时代称引子为慢词、过曲为近词。一套曲调的开始，一般先用引子，然后再接用过曲。体现在表演上，就是人物上场，先唱引子，所以嘉靖抄本《蔡伯喈》在每一出的开头，总要标出“某某慢”的字样，如“生上慢：【点绛唇】”，意即生上场唱慢词（引子）【点绛唇】。引子的节奏舒缓散慢，为散板段落，只在每一句结束时加一底板。

过曲分为大曲（细曲）和小曲（粗曲）两种。大曲为正角（如生、旦）唱，通常扮作读书人、大家闺秀等，填词讲究文采；小曲为次角（如净、丑等）唱，通常扮作市井中人、粗莽俗夫

---

① ［明］王骥德《曲律·论过搭第二十二》。

② ［清］李渔《闲情偶寄》卷二“音律第三·凛遵曲谱”。

等，填词讲究通俗。所以王骥德《曲律·论过曲第三十二》说：“过曲体有两途：大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。”

过曲曲牌的联套，有一定之规，除了依据宫调、沿袭惯例以外，主要根据曲调的粗细、板拍的设置情形来定。曲有快板、慢板。快者一板一眼，常为粗曲设；慢者一板三眼，常为细曲设；又有赠板，比慢板更慢一倍。于是，在把这些曲牌进行联套的时候，就要考虑到其间的顺利过渡，所谓“前调尾与后调首要相配叶，前调板与后调板要相连属”，王骥德称之为“过搭之法”。[①]

相同曲牌两首以上相连接，后面的标作【前腔】。有时为求音乐旋律上的变化，将后面曲牌的开头作些改换，则称【前腔换头】。反映在句格上，则【锦堂月】、【念奴娇序】换首句，【锁南枝】、【二郎神】换一、四、五句，【朝元令】全调都换，仅余“合前”两句和前面的曲牌相同。又有些曲牌必须重复数次之后才允许换头，例如【梁州序】要重复到第三次之后才能换首二句。[②]

尾声又称“余文”、“意不尽”、“十二时”，其后一种名称的起因是凡尾声都是十二拍。尾声的句格稍有不同，随各自所隶属的宫调而有所变化。比较特殊的是有一种【双煞】体式，为采取本宫调中尾声，并外借一宫的尾声，二者相连组成。例如《拜月亭记》里有【喜无穷煞】后接【情未断煞】的例子。这种体式尤为民间声腔所喜用，所以凌濛初《谭曲杂札》说：“尾必双收，则弋阳之旅，尤失正体也。虽谱中原有【双煞】一体，然岂宜频见？况煞句得两，必无余韵乎？”

一般来说，比较大的场子通常都用尾声，过场戏则不用。例

① ［明］王骥德《曲律·论过搭第二十二》
② 参见［明］王骥德《曲律·论调名第三》。

加一些只用一个曲牌、或一个曲牌加数个【前腔】组成的场子，以及两个曲牌、或各加一个【前腔】组成的场子，都不用尾声。①

四、宫调

南戏音乐在宫调方面的自觉意识一直没有北曲那么强，也就是说，它长期没有把曲牌的宫调隶属关系理性地确定下来，人们创作时，通常只是凭借经验把曲牌连接成套，但并没有形成必须遵守的严格形式规范。所以元末高则成作《琵琶记》时，在开场词里不无自我解嘲地说自己“也不寻宫数调”。但是，经验性的东西毕竟有极大的局限，例如它不能明确提供规律，它又受到眼光的限制等等。其直接不良影响就体现在南戏创作上的音乐混乱现象，这种现象是随着文人逐渐加入到南戏创作队伍中来而日益扩张的。当南戏创作尚停留在艺人阶段时，它的曲牌联套建立在直接经验之上，还不会发生大的问题。当文人投入之后，由于他们并不具备或较少具备直接经验，于是就会在曲牌联套方面出现硬伤，例如将板式、音乐风格完全不同或反差极大的曲牌生硬连接在一起，造成实际歌唱与演奏中音乐旋律的错讹与割裂情形出现。所以曲律家王骥德批评说：“南曲无问宫调，只按之一拍足矣，故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。”②

这种情形在明代一直持续到嘉靖时期，但逐渐开始发生变化。当时，由于北曲的长期影响，也由于南戏的曲牌联套已经有了丰富的经验积累，南曲在宫调归属方面实际上已经有了大体的划分，于是有人进一步从理论上做出归纳，形成了南九宫谱之类的著作。但是，这种工作尚未得到社会的全面认可，例如南戏理

① 参见［明］王骥德《曲律·论尾声第三十三》。
② 《曲律·论宫调第四》。

论家徐渭就在《南词叙录》里对之进行指责。徐渭依据宋词不能全部判定宫调归属的现象立论，指出南曲与宋词形成于相同的音乐基础之上，既然前者无法规范，那么后者理当也不须规范。徐渭的理论只在前提上有一部分道理，他的缺点在于用静止的而不是发展的眼光去看待音乐现象。

说到南曲宫调谱一类著作的形成，实际上早于明嘉靖时期，甚至可能要早到元代。但是，由于这类著作最初的作用大约是为教坊乐工服务，长期被藏为私人秘籍，一直没有在民间的南戏实践中发挥作用，因此为人们所不知。例如嘉靖时期某白氏家藏有《十三调南曲音节谱》一卷，其著者失载，谱内将六百二十九个南曲曲牌分入十五宫调，计有仙吕、羽调、黄钟、商调、商黄调、正宫调、大石调、中吕调、般涉调、道宫调、南吕调、高平调、越调、小石调、双调，其中商黄调和高平调没有自己所属的独立曲牌，剩下十三宫调，就是所谓“十三调”的由来。《十三调谱》所运用的宫调情况接近董《西厢》和芝庵《唱论》，其曲牌按照慢词、近词分类，并有明人已经不能理解的“六摄”名词出现①，这些都透示出它产生的时代比较早，至少是元代。嘉靖年间又有陈氏藏有一部《九宫词谱》，著者亦失载，谱分五宫四调，计有仙吕宫、正宫、大石调、中吕宫、南吕宫、黄钟宫、越调、商调、双调，总称九宫，已经和北杂剧所用宫调完全一致。这显然是受到北杂剧影响之后的产物，其时间大约是在明初。嘉靖年间徐渭在《南词叙录》里也说它：“意亦国初教坊人所为。”但接着就指责说它“最为滑稽可笑”，是“无知妄作”，认为南曲本来就没有宫调，“彼以宫调限之，吾不知其何取也”。

---

① ［明］王骥德《曲律·论调名第三》曰：“今《十三调谱》中，每调皆有赚犯、摊犯、二犯、三犯、四犯、五犯、六犯、七犯、赚、道和、傍拍，凡十一则，系六摄，每调皆有因。其法今尽不传，无可考索。”

从《十三调谱》到《九宫词谱》，南曲宫调减少了六个，相同宫调里的曲牌也有许多不同，这反映了南曲音乐所发生的变化。其他方面的变化还有，例如曲牌联套方法从慢词与近词的连接过渡到引子和过曲的连接。前者比较原始，必须利用【赚】来作为中间桥梁，因为慢词为散板，句后下底板，而【赚】曲的前段恰只用底板，便于与慢词相接，到最后两句改作实板，又可接后面的近词。因此，其每一宫调中都有【赚】曲。正如王骥德《曲律·论过搭第二十二》所说："古每宫调皆有【赚】，取作过度而用。缘慢词（即引子）止着底板，骤接过曲，血脉不贯。"后者则完全解决了过渡问题，【赚】曲就大多消失了，其中当然也不排除【赚】被各宫调吸收后转化为引子或过曲的曲牌。

《十三调谱》和《南九宫谱》都是出于音乐演奏目的编撰的，这从它们有谱无词的体例可以看出来。到了嘉靖二十八年（1549年），有一位名蒋孝者意欲以之作为南戏填词时的创作指南用，于是在二者基础上整理了《南小令宫调谱》，为每一曲牌选择一首前人所填词附于谱中。当然，他已经无法为《十三调谱》中的曲牌一一找到曲词，因为这些曲牌很多都没有词样，或者早已失传。他只是在《九宫词谱》的基础上做了这个工作。只是，他的工作并没有引起当时人的重视，人们创作南戏时也不以之为曲谱准则。

一直到了万历年间，文人创作南戏传奇之风大兴。又有吴江名士、曲坛领袖沈璟，在蒋谱基础上进行增补修订，再次编撰了一本《南九宫十三调曲谱》。由于他的影响，此谱一出，遂成南戏法规、传奇准则，一时作者皆遵为范式。正如当时曲论家徐复祚所说："令作曲者知其所向往，皎然词林指南车也。我辈循之以为式，庶几可不失队耳。"① 在这种情况下，南曲宫调亦随之

① ［明］徐复祚《曲律》。

成为固定则例。但这只是就文人创作而言，充其量也只是对昆山腔音乐产生了一定影响，而当时流行民间的南戏诸多声腔，例如弋阳腔、青阳腔、义乌腔、徽州腔、乐平腔、石台腔、太平腔等等，并不受其影响，王骥德称言："其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼，又有错出其间，流而为'两头蛮'者，皆郑声之最，而世争膻趋痂好，靡然和之。"[①] 凌濛初也说："弋阳土曲，随心入腔，不必合腔。"[②] 所以说，南曲宫调规则的建立，始终也没能达到北曲那样的完善程度。

南曲建立起宫调体制，也不妨碍它继续保留早期音乐体制方面的特点，例如其曲牌联套中，并不要求每一套曲子一定用相同宫调的曲牌。我们看到明末汲古阁刊本《琵琶记》里，仍然常常转宫，如第十出：仙吕入双调【地锦裆】、【哭歧婆】、越调过曲【水底鱼儿】、正宫【北叨叨令】、【地锦裆】、【哭歧婆】、仙吕入双调【五供养】、【前腔】、中吕【山花子】、【前腔】、【前腔】、【前腔】、【太和佛】、【舞霓裳】、【红绣鞋】、【意不尽】。这自然是由其娘胎里带来的特点，但即使是遵照沈璟曲谱格律创作的传奇仍然如此，甚至一直到清初的《长生殿》里，这一原则都无改变，在它五十出戏里，有十四出换了宫调，甚至有四出用了三种宫调。当然不同宫调曲牌的联套不是无条件的，通常要笛色相同的宫调才能联为一套。

与北曲宫调里的曲牌旋律各有风格倾向一样，南曲不同宫调的曲牌也各有自己的风格色彩，因此作者在从事创作时一定要注意到。王骥德《曲律·论剧戏第三十》说："用宫调，须称事之悲欢苦乐。如游赏则用仙吕、双调等类，哀怨则用商调、越调等类，以调合情，容易感动得人。"其每一宫调里又特别有一些情

① [明] 王骥德《曲律·论腔调第十》。
② [明] 凌濛初《谭曲杂札》。

感色彩明显的曲牌，它们是构成这些宫调风格特色的主要音乐段落，其中欢快曲子如双调里的【锦堂月】，悲情曲子如商调里的【山坡羊】、越调里的【山桃红】等。

五、滚调

嘉靖以后，随着南戏诸声腔的广泛出现，在一些变体声腔如青阳腔、弋阳腔、太平腔中，逐渐发展起一种更为灵活的音乐形式，即在曲牌连套音乐结构的基础上，创造了“滚调”的形式。“滚调”是由当时已经兴起的板式音乐结构借鉴过来的形式，它在原有曲牌乐调的基础上，于中间或后面添加和五言、七言对句诗相配合的变奏音乐旋律，使之与曲牌音乐结构融为一体，其板式为“流水板”①。其剧本面貌最早见于万历元年（1573年）刊刻的“海内时尚滚调”《词林一枝》，以后的《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《万曲明春》里也都收录加滚的剧本选出。

“滚调”的出现，打破了南戏原有的曲牌体音乐形式，丰富了其原有曲牌音乐的表现力。以后随着经验的不断积累，它又发展为“畅滚”，即把“滚”作为完整的音乐段落与曲牌并列使用，而在剧本上标出类似于曲牌表现形式的【滚】或【滚调】的名称，这反映出滚调音乐已经有了独立存在的价值。

加滚的特殊效果之一是在人物情绪发生剧烈变化时，能够对之进行酣畅淋漓的渲染和表现，正如清人王正祥所说：“一切悲哀之事，必须畅滚一二段，则情文接洽，排场愈觉可观矣。”②

---

① ［明］王骥德《曲律·论板眼第十一》。

② ［清］王正祥《新定十二律京腔谱·凡例》。

第三节　剧本体制

一、传奇概念的确立



图 16　明万历元年(1573年)刊《新刻京板青阳时调词林一枝》书影

南戏剧本，宋元时人称之为“戏文”，例如宋人周密《癸辛杂志别集》卷上说：“乃撰为戏文以广其事。”周德清《中原音韵》说：“悉如今之搬演南宋戏文唱念声腔。”明代以后称之为“传奇”。

“传奇”名称始于唐代裴铏所作文言小说集《传奇》，后人遂用它来指称唐代所有的文言小说。宋以后，通俗文学兴盛，产生众多体裁样式，其中有数种都曾借用“传奇”的徽号，例如“诸宫调传奇”①，“烟粉、灵怪、传奇”(指话本小说)②等。历代通俗文学样式借用“传奇”名号的原因，除了内容上的“访奇述异”与之接近以外，也包含着为己正名的意味在内，即用绍继古人作为标榜，以抬高自身的社会地位。③

元代文人重视杂剧创作，用“传奇”指称杂剧剧本，而用

① [宋]周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条。
② [宋]灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条、吴自牧《梦粱录》卷二十“小说讲经史”条。
③ 参见廖奔、刘彦君《“传奇四变”说新探》，《光明日报》1984年5月1日第三版。

"戏文"指称南戏剧本，例如钟嗣成《录鬼簿》、周德清《中原音韵》都如此。但事实上，元代南戏剧本却也用"传奇"这一名词来自称，例如《小孙屠》的开场问答："后行子弟，不知敷演甚传奇？《遭盆吊没兴小孙屠》。"就是自指为传奇。明初仍然如此，宣德本《金钗记》、成化本《白兔记》的开场都有这样的说法。但文人一般不这么说，例如嘉靖时期何良俊写《曲论》，称南戏剧本为"旧戏文本"、"旧戏本"，与"杂剧"对举；王世贞写《曲藻》，称北杂剧为"传奇"，例如说"北曲故当以《西厢》压卷……他传奇不能及"，而称南戏剧本为"南剧"。

随着明代南戏的兴盛，文人创作南戏剧本的日多，"传奇"名称遂逐渐为南戏剧本所专用，反而把杂剧排除在其概念之外。所以徐渭《南词叙录》说："传奇……借以为戏文之号，非唐之旧矣。"万历以后一概以"传奇"指称南戏剧本，只是这时的南戏也已经分化为各种南曲声腔，与宋元时期的情形大不相同了。后世所说的"明传奇"，就是指的南戏剧本。

此时的传奇创作已经从传统经验中建立起格律规范，而这种规范一旦建立就具备自身相对的独立价值，它并不依附于随时发生变化的某种南戏声腔而存在。因此，我们从今存传奇剧本上是很少看到声腔痕迹的，虽然有些当行的剧作家在创作时有目的地考虑了某种声腔点板的因素。当然，也有一些民间本是由某种声腔的舞台本写定的，这种本子自然带有明显的声腔痕迹，但那与创作本不同。

二、分出

宋元南戏不分出。明传奇里开始分出，又把各出标上名目。这种习惯形成的时间，可以依据今天见到的剧本大体推知。明成化本《白兔记》里不分出。宣德抄本《刘希必金钗记》里开始分出，但还不列出目。嘉靖二十七年（1548 年）苏州书坊刻巾箱

本《琵琶记》分出而无出目，嘉靖年间李开先所写《宝剑记》也分出而不列出目，广东揭阳县西寨村1958年出土嘉靖本《蔡伯喈》[①]里偶见分出（仅有总本“第四出”列出），亦开始偶有出目（仅见生本“官媒请婚”一目）。可见传奇剧本的分出也经历了一个逐渐规范化的过程。

这一点，从明代文人对于南戏场子称呼相异的情况也可以看出来。例如成化年间姚茂良写《张巡许远双忠记》，分折，上下卷共三十六折，无折目。丘濬《五伦全备忠孝记》开场结束诗上句说：“此是戏场头一节。”称“节”。嘉靖年间何良俊写《曲论》，称“折”，如说《拜月亭记》，“其‘拜新月’二折，乃隐括关汉卿杂剧语。他如‘走雨’、‘错认’、‘上路’、‘驿馆中相逢’数折……可谓妙绝。”徐渭写《南词叙录》，称“套”，例如：“《香囊》如教坊雷大使舞，终非本色。然有一、二套可取者。”又如：“《琵琶》高处在庆寿、成婚、弹琴、赏月诸大套。”

用“出”来表示一场演出，最早可以推到唐代，《景德传灯录》卷十四有弄狮子一出、六出的话，但宋元时期又未见用。明人最初用“出”，或许即由“出场”转化而来，上引丘濬《五伦全备忠孝记》开场结尾诗，其下句曰：“首先出白是生来。”意思是说：下面首先出来念白的是生角。接下来就是生角上场。“出”在嘉靖时还不为南戏所专用，例如李开先《词谑·词套·三十七》曰：“梦符《扬州梦》，四出皆当刻。”元杂剧作家乔吉（字梦符）的《杜牧之诗酒扬州梦》，是传统四大套的杂剧剧本，李开先称之为“四出”。

万历以后，文人刊刻传奇剧本，习惯于把“出”字写作“齣”，于是又引起后人何字为古的争论。其实排比一下资料，答案也不难得出：宣德本《刘希必金钗记》作“出”，嘉靖苏州坊刻本《琵琶记》作“齣”，嘉靖本《蔡伯喈》作“出”，嘉靖四十

① 参见曹腾騑《广东揭阳出土明抄戏曲〈蔡伯喈〉略谈》，《文物》1982年第11期。

五年（1566 年）刊本《荔镜记》[①]作“出”，直到万历九年（1581 年）刊本《荔枝记》[②]开始“齣”、“出”并用。由这些材料看，“齣”字大概是从万历以后才开始滥用的，当然它的出现可能早在嘉靖年间。例如徐渭《青藤山人路史》里就提到：“高则诚《琵琶记》，有‘第一齣’、‘第二齣’。考诸韵书，并无此字。”“齣”字不见于字书，是否为文人狡狯，故弄艰深的产物？故而曲律行家王骥德《新校注古本西厢记·凡例》说：“元人从‘折’，今或作‘出’，又或作‘齣’。‘出’既非古，‘齣’复杜撰。”这是有道理的。今人常常以为“齣”字为原字，大约是一个误解。

出目一般都用几个字囊括本出主要剧情。最初字数并不统一，例如上举何良俊《曲论》所说《拜月亭记》的例子，出目有两个字的，也有五个字的。万历以后每剧各出统一，或用二字、或用四字。

三、家门问答

明代传奇分出后的剧本，通常把开场一出称作“副末开场”、“家门”或“开宗”。但文人猎奇出新，并不愿意蹈袭他人，因此别有许多名目。例如“开场首引”、“开场家门”、“家门大意”、“敷衍家门”、“家门始末”、“家门正传”、“开演”、“叙传”、“本传开宗”、“提纲”、“传奇纲领”、“梨园鼓吹”、“统略”、“标目”、“荟指”、“首引”、“标引”、“提世”种种，花样繁多，不胜枚举，总之都是作者一凭己意、别出心裁，实际上并没有任何区别。

明前期的剧本开场格式尚不大固定，中后期逐渐定格为两种

① 此本国内无存，藏英国牛津大学 Buldeian 图书馆，广东人民出版社 1985 年影印出版，收入《明刊本潮州戏文五种》。

② 此本国内无存，藏奥地利维也纳国家图书馆，广东人民出版社1985年影印出版，收入《明刊本潮州戏文五种》。

情形。一种是由末念诵两首诗词，前一首的内容劝人及时行乐，后一首的内容总括全剧大意，这是模仿元代南戏《小孙屠》和陆贻典抄本《琵琶记》，其雏形甚至在宋代南戏《张协状元》里已经出现了。另一种是末只念诵一首诗词，内容为总括全剧大意，也就是省去了第一种格式里面的前一首诗词，元代南戏《宦门子弟错立身》即如此。

开场第一首词后，通常有末与后台人员相问答的话语，然后再接第二首词，这是从宋元舞台方式中继承和沿袭而来的规则。有时甚至只在需要的地方标明“问答照常”字样，不再写出问答的具体词句。当然也有许多剧本把问答话语省略掉了。

四、题目、首场下场诗

宋元南戏剧本开始都有“题目”，《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》、陆贻典抄本《琵琶记》皆如此。但是，题目都只表现在剧本上，写在末上场之前，具体演出中间并不提到题目。这大约是因为，题目都是供勾栏演出时写在“招子”上张贴出来供观众看的，而不是供演出时念的。

宋元南戏的开场，末念词完毕后即结束，无下场诗。明代以后开场都有下场诗，于是就把以前剧本上的题目作为末的下场诗来念了。我们用《琵琶记》的元本和明本进行对照，可以很清楚地看到这一变化。

元代南戏的“题目”末句，总要把戏名隐藏于内，例如“遭盆吊没兴《小孙屠》”、“钱玉莲守节《荆钗记》”、“幽闺怨佳人《拜月亭》”、“杨玉贞《杀狗劝夫》”、“全忠全孝《蔡伯喈》”、“守节妇《教子寻亲》”等。明初在把“题目”变为下场诗后，一些作品仍然保留了这一习惯，例如“显神通《鱼篮观音》”、“《十义记》万古流传”、“《白蛇记》万古流传”等。但也有些作品不用“题目”，例如前引宣德写本《刘希必金钗记》、成化本《白兔记》

开场的下场诗即如此,《金钗记》的下场诗甚至与剧情毫无关系,这显示了民间演出的不规范性。明代文人所写传奇开场的下场诗,一般都要隐括全部剧情,但很少在诗句里插入戏名了(偶有例外)。

明代中业以后,下场诗的念诵又改换了形式,交由戏房内的人来念,而不再由开场的末念。所以徐渭《南词叙录·题目》说:“开场下,白诗四句,以总一故事之大纲。今人内房念诵以应副末,非也。”今天可以见到一个实例,即嘉靖末梁辰鱼所作《浣纱记》。其开场先由末念诵【红林檎近】词一首,接下来是:



图 17 明万历金陵富春堂刊《韩朋十义记》插图

> (问内科)借问后房子弟,今日搬演谁家故事,那本传奇?(内应科)今日搬演一本“范蠡谋王图霸,勾践复越亡吴;伍胥扬灵东海,西子扁舟五湖”。(末)原来此本传奇,待小子略道家门,便见戏文大意。

然后接念【汉宫春】词一首下,无下场诗。很明显,其中后台应答所念出的一首六言四句诗,就是原来的下场诗。不过这种情形

大约持续不久，因为以后的传奇剧本，开场中的下场诗仍旧放在最后，成为固定格式。

五、剧中下场诗

南戏开场以后各场的下场诗，宋元时代即奠定了七言四句或五言四句的一般格式，明代承袭未变，所变者，嘉靖以后文人创作逐渐减少俗语，添加藻饰。宋元到明代前期的传奇剧本，其下场诗的一般格式，都是前两句依据剧情总括出一种意蕴，后两句则大多采纳与之相关联的民间习语、谚语、格言等，也有采摘前人著名诗句的，这些语句常常互见于当时的戏曲和说唱体话本中。这里举一些下场诗后二句的例子：

有缘千里能相会，无缘对面不相逢。
是非只为多开口，烦恼皆因强出头。
画虎未成君莫笑，安排爪牙始惊人。
万两黄金未为宝，一家安乐值钱多。
休道成人不自在，须知自在不成人。
君看万般皆下品，思量惟有读书高。
情到不堪回首处，一齐分付与东风。
浑浊不分鲢共鲤，水清方见两般鱼。
遇饮酒时须饮酒，得高歌处且高歌。
空中伸出拿云手，救起天罗地网人。
万事劝人休碌碌，举头三尺有神明。
流泪眼观流泪眼，断肠人送断肠人。
大家栽了梧桐树，自有旁人论短长。
双手拨开生死簿，一身跳出是非门。
一叶浮萍归大海，人生何处不相逢。
不如意事常八九，可与人言无二三。

酒逢知己千盅少，话不投机半句多。

情知不是伴，事急且相随。

相逢不下马，各自奔前程。

要知山下路，且问过来人。

一心忙似箭，两脚走如飞。

这些民间习语，通常都是从生活中总结出来的语言结晶，带有一定的人生哲理性，明白如话，长期活在人们口头上。戏场上采用之后，人们一听就懂，还能够从其意蕴里揣摩到作者用意，帮助人们理解剧情。南戏在采用这些语句的时候，并不避忌蹈袭重复，不同的剧目、不同的戏出里可以陈陈使用，只要与戏剧情境相吻合就可以。因此，它们在南戏的成长中曾经发挥了很大的作用。

但是，随着文人的投入创作，下场诗以意自创或者采撷前人诗句的日益增多，甚至有人专门在此卖弄学问，掉书袋子，下场诗也就变得越来越枯涩难解了。所以王骥德在《曲律·论落诗第三十六》里批评说："落诗，亦惟《琵琶》得体，每折先定下古语二句，却凑二语其前，不惟场下人易晓，亦令优人易记。自《玉杵》易诗语为之，于是争趋于文。迩有集唐句以逞新奇者，不知喃喃作何语矣。"《玉杵记》用诗句代替俗语的例子如："海翁不是忘机者，好为裁书谢白鸥"，"千古纲常终不死，汉宫徒说返魂香"、"题柱吹箫两无据，未知何日得相从"。很明显，这些时或用典的诗句，想要所有的观众听一遍就理解，是很难做到的，而拿它们与上引俗语相比，孰优孰劣一目了然。

当然，不能指责文人的自创下场诗，因为随着时间的推移，特别是到了万历以后，传奇创作的数量剧增，俗语几乎都为人反复用过，一味因袭旧句也确实太显陈旧。只是下场诗的走向雕琢化，文人在其中起了不好的作用。



图18　明刊《玉杵记》插图“北印扫墓”

六、曲韵

元明北曲填词，一套曲牌中不得换韵，韵辙则凛凛遵从元人周德清编定的《中原音韵》，分为东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤十九部。南曲填词，开始时并没有严格的韵律规则，作者任意为之，一套曲牌中时有换韵，韵辙则常常由一韵旁入它韵。王骥德《曲律·论韵第七》举例说：“如支思之于齐微、鱼模，鱼模之于家麻、歌戈、车遮，真文之于庚青、侵寻，或又之于寒山、桓欢、先天，寒山之于桓欢、先天、监咸、廉纤，或又甚而东钟之于庚青，混无分别，不啻乱麻。”他对这种现象评论道：“北剧每折只用一韵，南戏更韵，已非古法，至每韵复出入数语，而恬不知怪，抑何窘也？”因而说：“令曲

之道尽亡，而识者每为掩口。”这反映了文人的文学审美观念。

嘉靖以后，文人为南曲填词的日多，逐渐开始注意讲究韵律，一时流为风气。据王骥德说，这种风气的奠基，始于嘉靖年间郑若庸创作的《玉玦记》。到了万历以后，特别是到曲律名家沈璟（号词隐先生）编定《南九宫十三调曲谱》以后，人们开始特别注意此事。用王骥德的话来说就是：“南曲自《玉玦记》出，而宫调之饬，与押韵之严，始为反正之祖。迩词隐大扬其澜，世之赴的以趋者比比矣。”① 例如一套曲中虽然仍可换韵，但也要求尽量一韵到底，王骥德所谓“用韵须是一韵到底方妙。屡屡换韵，毕竟才短之故，不得以《琵琶》、《拜月》为借口。”②

当时作曲填词流行的用韵标准是元人周德清编的《中原音韵》，《中原音韵》是以北方话为基础制定的，与南方语音有距离，例如其中将入声字取消，而明代南方语音仍旧保留入声字。因此，南方人撰写传奇剧本，实际上更多依据的是明初编定的《洪武正韵》。由于《洪武正韵》里保留了十部入声韵，它成为明人演唱南曲时所遵从的字音标准。但由于中原语音自从元代以来已经成为官话的代表，并通行全国大部分地区，明传奇的作者队伍又逐渐从江浙扩大到全国，因此一般人创作时依据的还是《中原音韵》。这种情形造成了当时“北准中原，南遵洪武”的局面。

第四节　折子戏的出现

一、产生原因

南戏剧本存在着拖沓冗长的毛病，动辄数十场上百场，时而结构松散，笔墨平铺直叙，剧情进展缓慢，这种情形严重影响了

① ［明］王骥德《曲律·论韵第七》。
② ［明］王骥德《曲律·论过曲第三十二》。

它的戏剧性。因而，民间事实上大多是将原来的剧本作简省演出的。例如明潘之恒《鸾啸小品》卷三《醉张三》说，他极其喜爱《明珠记》，但"厌梨园删落太甚"，吴徽州戏班的领班吴大眼为了讨好他，就"合班十日，补完传奇"。这一事实说明，《明珠记》平日是极难作整本演出的，戏场看到的通常都是删减了许多关目场子的本子。当时情况就是这样，戏班要想从头至尾演出一个常演的传奇本子，还得专门集中一段时间来进行排练。

从观赏的角度来说，整本戏吸引人的地方主要是它的情节性，但是，当人们看熟了一些整本戏、熟知了剧情之后，就不再能够耐得住性子从头看到尾，特别是中间大量的过场交代戏，实在没有多少舞台欣赏价值。于是，观众常常提出拣选某些精彩戏出观看，而省略掉一些平淡折子的要求。《金瓶梅词话》第六十三回西门庆家里演堂会，请海盐弟子唱《玉环记》，就有这种情形出现：

> 西门庆令书童："催促戏子，快吊关目上来，分付拣省热闹处唱罢。"须臾打动鼓板，扮末的上来，请问西门庆："小的'寄真容'的那一折唱罢？"西门庆道："我不管你，只要热闹。"

观众只拣"热闹"的折子看，无形中就要求戏班把整本戏改演成了折子戏。

另外，当时堂会戏是南戏的主要演出方式之一，而堂会观看全本戏常常耗时耗资颇多，对于一般家庭来说，并不容易措办。因此，从整本戏里挑选一些戏剧性比较强的戏出折子，进行短小精练的演出，就成为堂会演出的必要。

当然，最初挑选戏出来演，还不能叫做演折子戏，而只是将整本戏演简略了，其中的戏出还不具备独立的舞台价值。但随着时间的推移，人们日益对一些整本戏的某些精彩出折加深了认

识，越来越经常地把它们挑出来观看，再后来，又发展到从不同剧目里挑选一些戏出，放在一起，组成一场演出，折子戏的时代就来到了。

以上所谈是折子戏产生的社会原因，同时戏曲演变的自身原因也在起作用。南戏经过了几百年的发展，积累起众多的传统剧目，这些剧目中，掩藏有大量精彩的表演片段和场子，艺人们在长期演出中不断研琢磨练，于其中赋予了众多的表演绝技。这些有特色、有绝活的表演场子，逐渐被观众所发现、所爱好，经常被专门提出来演出。而在这个过程中，艺人又对之作进一步的加工锤炼，使之更为精益求精，它们就逐渐成为有独立性的舞台保留节目了。

二、形成时间

折子戏演变并形成的时间，历史有些迹象遗留下来。大约明嘉靖时期是盛行将整本南戏简省演出的时期，万历时期则是折子戏演出占了重要比重的时期。

说嘉靖时期盛行将整本南戏省简演出，一是由于上引《金瓶梅词话》大约就成书于此时，二是由于当时出现了简省剧本集。今天见到的嘉靖三十二年（1553年）刊本《风月锦囊》，就是这样的一个集子①。该书将当时流行的南戏剧本四十种，各选择若干场刊印，称作“新刊摘汇奇妙戏式”，意即将这些剧目中的“奇妙”戏出“摘汇”出来刊行。每种一卷，标目为“新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊伯喈一卷”、“摘汇奇妙戏式全家锦囊荆钗二卷”等。每一个戏，多则选十几、几十场，例如《荆钗记》、《琵琶记》，少则选一场，例如《薛仁贵》、《江天暮雪》、《沉香记》、《八

① 此书国内已失，存本藏西班牙 Real Bibliotecade San Lorenzodel Escorial，《善本戏曲丛刊》第四辑收录影印本（王秋桂编，台北学生书局 1987 年版）。

仙庆寿》等。可以看出，这个剧本集的出现是与当时社会上的南戏简省演出习俗相适应的。事实上在该书成书以前，已经有类似的集子流行，从《风月锦囊》一书本身就可以看出这种痕迹。《风月锦囊》由“全家锦囊”与“续全家锦囊”各二十卷组成，书尾莲花框内署为“嘉靖癸丑岁秋月詹氏进贤堂重刊”。很明显，在《风月锦囊》之前，该书坊曾经刻过一本二十卷本的《全家锦囊》，大约销路甚畅，于是又补充剧目二十种，合为四十卷，另命名为《风月锦囊》刊行，所谓“重刊”。这一事实表明，嘉靖年间省简演出南戏的情形已经十分常见。



图19　明嘉靖三十二年(1553年)詹氏进贤堂刊《风月锦囊》书影

万历以后，虽然整本戏仍然占据主要地位，但演出折子戏也成为时尚。我们从当时人的观剧日记里可以看出这种趋势。例如祁彪佳《祁忠敏公日记》里，有着众多观看整本戏的记录，但不时也有“观半班杂剧”、“观演戏数出”、“晚拉诸友看戏数出”、“向西泽呼女优四人演戏数折”① 的

① 分别见崇祯五年五月二十日、十年九月初九日、十一年二月十四日、十七年三月初五日日记。

记载。于是，书商们看准了这个门径，大量的折子戏选本被刊印出来发卖，我们随手就可以开列出一长串这类刊本的名称：《词林一枝》、《八能奏锦》、《群音类选》、《歌林拾翠》、《乐府菁华》、《乐府红珊》、《满天春》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《万曲明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》、《月露音》、《吴歈萃雅》、《昆弋雅调》、《赛征歌集》、《万壑清音》、《怡春锦》、《乐府歌舞台》、《万家锦》、《玄雪谱》、《醉怡情》、《万锦娇丽》等等。这些选本与《风月锦囊》的不同之处在于：《风月锦囊》是以整本南戏为纲，从中拣选某些戏剧性较强的折出，但仍未打乱原来的整本戏框架。而这些选本则都是立足于折子，不管它原来的整本面貌，常常是一本戏里的折子被打散，分刊到不同的卷帙里去。很明显，这些折子是供演出时随意点选用的。从中可以得出结论：万历时期已经进展到了真正的折子戏演出时代。

三、艺术上的独立

为了使抽出的折子更具观赏性和审美价值，人们开始在其中注入特别的精力，使之逐渐锤炼提纯为具备独到表演特色的段落，因而折子戏都是凝聚了丰富舞台表演技巧和功夫的演出段子。随着这些段子的为公众认可，它们逐渐具备了独立存在的价值。在这个过程中，众多爱好戏曲的文人、串客们的工作立下了卓越功劳。

晚明以后，许多文人和串客把精力投到研琢戏曲表演中来，他们的演出活动不同于商业戏班，不以获利为主要目的，专门讲究场上功夫和表演技巧，讲究表演的符合戏情戏理，这使他们侧重于对折子戏的钻研，并达到很高的境界。张岱《陶庵梦忆》里有几处描写了他的串客朋友和家僮在公众场合串演戏出的效果。卷七说，他曾于崇祯七年（1634 年）闰中秋夜，“命小傒岭竹、楚烟，于山亭演剧十余出，妙入情理，拥观者千人，无蚊虻声，

四鼓方撤”。卷四说，他到绍兴严助庙看商业戏班演出整本戏时，让伙伴串演折子戏与之对垒，结果大获全胜：

> 天启三年，余兄弟携南院王岑、老串杨四、徐孟雅、圆社河南张大来辈往观之……剧至半，王岑扮李三娘，杨四扮火工窦老，徐孟雅扮洪一嫂，马小卿十二岁扮咬脐，串“磨房”、“撇池”、“送子”、“出猎”四出，科诨曲白，妙入筋髓，又复叫绝，遂解维归。戏场气夺，锣不得响，灯不得亮。

“磨房”等出是《白兔记》里的精华场子，张岱周围的串客和家僮们习常在家里练习这些折子，精益求精，所以才能达到“妙入筋髓”、令“戏场气夺”的演出效果。《陶庵梦忆》卷六还特意记载了绍兴著名串客彭天锡刻苦研琢戏出的事迹：“彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰”，曾经为了演好一出戏，用数十两银子聘请行家来家中指点。下这么大的本钱和功夫，无怪他串戏能够“妙天下”。这些文人、串客的活动，与艺人的舞台实践一道，把折子戏伎艺不断地推向了高峰。

四、意义

折子戏的出现，是中国戏曲发展史上的一件大事。由折子戏开始，人们看戏的审美聚焦点发生了转移，由欣赏剧本的故事情节转移到了欣赏舞台表演伎艺，欣赏演员如何通过独到的舞台伎艺把剧本所提供的内容更好地表现出来。这是戏曲舞台具备了足够的经验积累、走向成熟的象征，也是观众达到了一定的戏曲欣赏层次，要求满足更高美学口味的标志。折子戏的诞生，必将促进戏曲舞台伎艺的大幅度提高，它标志着中国戏曲史即将由文学时代进入演技时代。

以后戏曲舞台的创作情形是：折子戏开始反过来向完整的舞台演出过渡。即在折子戏成熟之后，人们不再去了解它的来龙去脉，却反过来，在折子戏已经获得独立舞台价值的基础上，为之添头加尾，使它具备完整的面貌。当然，这里的“完整”已经不同于原来的整本戏，而是以这一折或数折有独到表演技巧的场子为主的戏了，其剧本面貌与前已经大不相同。

折子戏的形成大大促进了戏曲角色行当的分化与独立，原来在整本戏演出里不能脱颖而出的次要行当，在折子戏里都得到充分的发展。例如大净角色，以前长期处于附庸的地位，如果它发展过甚，就会夺了主角生、旦的戏。但在折子戏里，大净却毫无拘束地成长起来。绍兴串客彭天锡，专门在大净的表演上下功夫，张岱《陶庵梦忆》卷六描写他的伎艺说：“千古之奸雄佞倖，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险，设身处地，恐纣之恶不如是之甚也。皱眉眡眼，实实腹中有剑，笑里有刀，鬼气杀机，阴森可畏。”虽然我们不知道他都演过什么戏，扮过什么人物，但从张岱的描写里，似乎可以看到王莽、董卓、曹操、严嵩、严世蕃等历史权臣的影子，这些人在戏里的身分都是“白脸奸臣”，角色都是大净。彭天锡的努力，为大净角色里“架子花”类人物表演程式的确立，立下了汗马功劳。折子戏演出的突起，也拨正了人们衡量一个戏班好坏的天平，生角和旦角的美艳善歌已经远远不够，各个行当的完备齐整才是标准。于是，中国戏曲行当的科学化分工到这时才开始真正实现，次要角色才真正从此走向成熟。

折子戏所带来的变化，决定了清代的戏曲舞台面貌。首先，折子戏的大量形成，为各地方戏剧种的兴起提供了内容和舞台技巧的源泉。地方戏少有整本大戏，很多情况下是由南戏折子戏的表演承袭、转化、借鉴而来。其次，人们对于戏曲剧本的标准改变，要求压缩过场戏，将有限的舞台时空集中运用到矛盾冲突激

烈的地方，或者是有表演特色的地方。这种要求使地方戏剧本完全脱离了南戏传奇的路数，从而改变了清代舞台的构成。这其间虽然有声腔转换方面的原因，但也有演出体制改变的因素。在这种情况下形成的地方戏，相对于明代南戏来说，文人投入创作减少，剧本的文学品位降低，但在舞台演技上则有着多方面的发展和大幅度的提高。戏曲舞台审美基点则从以剧本为中心转化为以艺人为中心。

第五章　北方弦索腔种的萌芽

万历朝以后，南戏变体在民间广大地面上到处流播，又互相角逐，彼此竞争，形成了南戏的一代之盛，而把疲惫衰弱的北杂剧排挤到无人注意的角落去苟延残喘。但是，弦索北曲已经在北方广大民间遍地播撒下了种子，这些种子随处生根发芽，很快就孕育出了众多新生的声腔剧种，就在万历年间北杂剧衰竭的同时，它们生生繁衍起来，成为与南戏变体腔调抗衡的中坚力量。而南戏腔调随着流行地的日广，时间益持久，也发生了重大的变化。北方弦索腔种兴起后，很快又与南戏变体发生交流，产生大大小小、许许多多的南北声腔变种。从此，中国戏曲声腔南北划界的局面不复存在了。

一、北方弦索小曲

北方各地弦索小令，金元时代曾经高度发展，联为长套，形成北杂剧的音乐体制。但民间各地仍然不断地产生时兴小调，唱风经常转换，不同的地域又有不同的崇尚。即便是已经被北曲套数纳人固定宫调体制的一些小曲，在民间传唱过程中，也仍然在发展变化。

金元时，各地民间唱曲已有不同。这就是燕南芝庵《唱论》所说的“凡唱曲有地所”，像东平唱【木兰花慢】、大名唱【摸鱼

子】、南京唱【生查子】、彰德唱【木斛沙】、陕西唱【阳关三迭】【黑漆弩】之类。明代中叶以后，北方各地民间传唱俗曲小令之风甚盛，流传地广及河南、河北、山东、山西，甚至北方远至甘肃、辽东，南方覆盖湖北、安徽、江苏长江以北地区①。所唱曲牌名称，有的与北曲曲牌名称相同，但句格与曲调都有很大变化，有的则纯系民间创造的新曲时调，故而王骥德《曲律·论曲源第一》称："北之滥流而为【粉红莲】、【银纽丝】、【打枣竿】……繇兹而往，吾不知其所终矣。"

沈德符《顾曲杂言·时尚小令》曾讲到北方流行小曲的情况：从元人小令盛行于燕、赵地区以后，到明朝的宣德、正德、成化、弘治年间，有【锁南枝】、【傍妆台】、【山坡羊】传唱。其中每个曲牌都有一首最为叫响的曲子，名字分别叫做《泥捏人》、《鞋打卦》、《熬鬏髻》。以后又出现【耍孩儿】、【逐云飞】、【醉太平】等曲，但没有上面三支小曲传唱得盛。到嘉靖、隆庆年间，又兴起【闹五更】、【寄生草】、【罗江怨】、【哭皇天】、【干荷叶】、【粉红莲】、【桐城歌】、【银绞丝】等，则与词曲句格越离越远，民歌气息日益浓厚，而自两淮以至江南都唱遍了。到万历末期，又有【打枣竿】、【挂枝儿】两曲，腔调彼此近似，则不问男女，不分南北老幼，不论士农工商，人人爱听，人人会唱，沁人心脾，举世传诵了。北方所喜爱的【数落山坡羊】，是从宣化、大同、辽东三镇传来，北京城的妓女就用它来充弦索北曲，却被羁人游客"嗜之独深"、"争先招致"。

沈德符说北京妓女利用这些民间小曲"冒充"弦索北曲，大有鄙夷之意。他认为这些弦索小曲，与自古流传下来的北曲离去

① 这些地区大多属于北方方言区的范围，使用通用的北方官话。北方方言当时主要分为中原、河朔、秦陇、巴蜀四个区域。而洞庭湖北部一带讲西南官话，皖北、苏北讲江淮官话，长江以南的苏南、宁镇地区（包括南京、镇江）讲下江官话，这些虽与北方方言有差别，但并属于北方官话的影响范围。

已远，根本不能与之比肩。殊不知，真正有生命力的北曲，正是这些流传在北方群众口头上的曲调。至于当时的传世弦索北曲，已经局限于在江、淮一带清曲家、妓女当中传唱，并且由于长期受到南曲的影响，此时已经不能算作典型的北曲了。这一点，当时的吴江度曲能家沈宠绥最为清楚，他在《度曲须知·曲运隆衰》里说："至如弦索曲者，俗固呼为'北调'，然腔嫌袅娜，字涉土音（指南方语调——著者），则名北而曲不真北也。"沈宠绥曾把他看到的"弦索北曲"曲牌里夹杂的南方土音，进行了一番厘清剔除的工作，但其曲调"渐近水磨，转无北气，则字北而曲岂尽北哉"，因此沈宠绥倒是大力主张，真正的北曲要到北方民间小曲里去找。他认为北方小曲【罗江怨】、【山坡羊】等，配以北方箫、筝、浑不似等乐器，其调"悲凄慨慕"、"惆怅雄激"，其情"怆怨之致"，可以"舞潜蛟而泣嫠妇（寡妇）"，这才是金元北曲的真正逸响。

民间小曲因其情致婉转，意真情切而受到当时社会各阶层的喜好，也得到当时很多文人名士的青睐。传说李梦阳从庆阳还居

这些民歌是北方人的独专技巧，他说："小曲【挂枝儿】，即【打枣竿】，是北人长技，南人每不能及。"[①]"北人尚余天巧，今所流传【打枣竿】诸小曲，有妙入神品者。南人苦学之，决不能入。"[②]

据姚旅说，他在万历四十二年（1614年）出都时，北京歌妓还传唱从宋词一脉传承的南曲小唱，不用弦索，只用肉声。五年以后，当他于万历四十七年（1619年）重新入京时，南曲已经被弦索小曲彻底取代了[③]。而到清代乾隆末李斗写《扬州画舫录》时，小唱在南方扬州也已经是以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌了。[④]

明代民间弦索小曲众口传唱，书贾也就竞相刊刻售利。今天见到的许多明代戏曲选本，如《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《八能奏锦》、《大明春》、《徽池雅调》等，都在其中加进流行时曲，最常见的如【闹五更】、【劈破玉】。清代仍刊有《万花小曲》、《丝弦小曲》、《霓裳续谱》等。

二、西调

北方弦索小曲大致又可分为两个系统。上述多属于河北、河南、山东到两淮一带地区的，属于一个系统。另外在太行山以西直至秦陇一带地区的，则因其带有西北边地民歌的显著特色，而归为另一个系统。

清人刘廷玑《在园杂志》卷三论小曲时曾说：

在北则始于"边关调"，盖因明时远戍西边之人所

① 《曲律·杂论第三十九上》。
② 《曲律·杂论第三十九下》。
③ ［明］姚旅《露书》卷十二《谐篇》。
④ 参见［清］李斗《扬州画舫录》卷十一"虹桥录"下。

> 唱，其词雄迈，其调悲壮，本【凉州】、【伊州】意。如云："斗大黄金印，天高白玉堂。大丈夫豪气三千丈，百万雄兵腹内藏，要与皇家做个栋梁。男儿当自强，四海把名扬，姓名儿定标在凌烟阁上。"……明诗云："三弦紧拨配边关"是也。

刘廷玑所引曲词，果然慷慨雄壮，充满阳刚的豪气，应该属于秦陇之声。

秦声自古有其西北边声的特点，战国至唐，文献屡有提及。明代又称秦地流行小曲为"西调"，例如清初陆次云《圆圆传》说，明末李自成起义，攻占北京后，有人把名妓陈圆圆送给他。他很高兴，让圆圆唱曲。圆圆唱吴歙，他不爱听，说："貌甚佳，何音殊不可耐也？"于是让群姬唱西调，操阮、筝、琥珀，自己拍掌和之，"繁音激楚，热耳酸心"。唱完还问陈圆圆："此乐如何？"陈圆圆只好就着他的话说："此曲只应天上有，非南鄙之人所能及也。"①

历史上李自成是否真有与陈圆圆的这番对话，我们不知道②。但陆次云在讲陕西人李自成的事时，就把他家乡的西调加进去了，这却并非无因，证明了当时西调的盛行。有人认为，西调产生的时间很早。清乾隆年间檀萃《滇南集律诗·杂吟》一首自注曰："西调弦索，由来本古，因南曲兴而掩之耳。"檀萃说西调早在南曲之前就存在，不知何据，当然秦地之声是早有的，但

---

① 《虞初新志》卷十一引。

② 徐扶明据刘健《闻庭录》，认为清初时人已对陆次云的说法进行了批驳，可见其事不实。又据钱帜《甲申传信录》、吴伟业《鹿樵纪闻》、谈迁《国榷》、彭孙贻《平寇志》、王永章《甲申日记》、全祖望《鲒埼亭集》、叶梦珠《阅世编》，证实强索陈圆圆者非李自成，而为刘宗敏。见《西调·西腔·秦腔》一文，收入作者《元明清戏曲探索》，浙江古籍出版社 1986 年版。

与明末兴起的西调当然还不是一回事。

清代乾隆年间，由天津顾曲师搜集、金陵王廷绍编定的《霓裳续谱》里，录有明清时曲五百余种，其中有西调三卷共二百四十余种，几乎占了全书的一半。当时还有《西调百种》（乾隆初抄本）、《西调黄鹂调集抄》（乾隆四十五年——1780年抄本）等。乾隆二十八年到二十九年（1763～1764年）成书的《缀白裘》里所收梆子腔剧目，也常常唱到【西调】曲子。可见西调在当时确实极其风行。因而洪升在《长生殿》第三十八出“弹词”里才把它写了进去：李龟年唱【转调货郎儿】一转毕，戏里让一位山西客官说：“他唱的是什么曲儿？可是咱家的西调么？”这说明当时的人对西调非常熟悉。

那么，为什么西调很少见于明人的记载呢？这是因为，明朝的经济和文化中心在于东半部中国。明朝南、北两都（南京、北京）之间有运河沟通，自然把燕、赵、齐、鲁与两淮流域连成了一片。所以，当时文人的注意力也集中在那里。另外，明代曲家多出东南，操觚染翰，尽属此地，如王骥德、沈德符为浙人，沈宠绥为吴人。当时北方小曲比较容易传唱到东南都市扬州、南京、苏州、杭州，而西调则因偏处西北，无缘在东南露面。所以我们今天在明人文集里往往见到所称北方弦索小曲，都产于齐、鲁、燕、赵和中州一带。

三、弦索腔的形成

如果根据上述文人的记载时间计算，北方弦索小曲从宣德年间开始，历正统、成化、弘治、嘉靖、隆庆直到万历年间，前后已经盛行了近二百年（一直到清代中期也没有停止），有了丰富的积累（冯梦龙《俚曲》记载的就有二百多种）。而最初还是

“字少句短”，后来慢慢发展出长调，“累累数百字矣”[①]。这就使金元时期从民间曲调里产生北曲杂剧的情景重现。另外，由于北曲杂剧在北方久已失传，南戏声腔又“不入北耳”，所以北方民间创造自己的乡土腔调就已经成了历史的要求。因而大约从万历中期发轫，北方各地逐渐在弦索小曲的基础上产生出各种弦索腔调来。

第一次透示这种新信息的是明万历四十八年（1620年）抄本传奇《钵中莲》[②]。这真是一本十分奇怪的传奇，在它的曲牌结构里，加入了各种不同的音乐成分，例如有纯出自北曲的【耍孩儿】共六煞，还加一个【煞尾】，有南北曲合套，有佛曲【佛经】、【赞子】，有大曲【入破】、【中滚】、【出破】，还有北方民间小曲【剪剪花】，另外就是六个标明腔调的曲牌：【弦索玉芙蓉】、【山东姑娘腔】、【四平调】、【诰猖腔】、【西秦腔二犯】、【京腔】，真是一本大杂烩。在整个中国戏曲史上，像这样杂合如此众多音乐成分的传奇，恐怕此一本是绝无仅有的。

尤其值得注意的就是后面这六个标明腔调的曲牌，其中除【四平腔】为南戏变体、【京腔】属高腔外，其余则皆为新兴的弦索声腔系统的曲牌。它标志了北方弦索声腔系统的崛起。

论者为证明明、清之际北方弦索俗曲向戏曲的转化，常举清初山东文人蒲松龄采用大量俚曲编写接近于戏曲结构的说唱脚本为例，这自然不失为一种根据。其实人们没有注意到，《钵中莲》剧本已经提供了变弦索俗曲为戏曲演出的实例，这就是其中【诰猖腔】俗曲的引用。

---

① ［清］刘廷玑《在园杂志》。

② 《钵中莲》传奇，抄本，不分卷，计二册十六出，不署作者姓名，末页有“万历庚申”字样。为玉霜簃旧藏，曾于1933年刊于《剧学月刊》第二卷第四期，1985年又被收入孟繁树、周传家编《明清戏曲珍本辑选》上册，由中国戏剧出版社出版。

“诰猖”不知所出，有人疑为山东高昌地名的音转，有一定可能性①。【诰猖腔】原是一种民间弦索小调，被吸收到《钵中莲》里来。剧本里为第十四出“补缸”时所用，是王大娘（殷凤珠）请补缸匠做活计，两人调情时所唱②。“王大娘补缸”原为弦索小调，见于清人李斗《扬州画舫录》卷十一“虹桥录”下：

> 小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有【银纽丝】、【四大景】、【倒扳桨】、【剪靛花】、【吉祥草】、【倒花篮】诸调，以【劈破玉】为最佳……近来群尚【满江红】、【湘江浪】……于小曲中加引子、尾声，如“王大娘”、“乡里亲家母”诸曲……皆土音之善者也。

前后文意连贯起来看，意思很清楚，即“王大娘”是一种土音小唱，在小曲的基础上，前后加上引子和尾声，用弦索乐器伴唱。传奇里【诰猖腔】只有尾声，没有引子，应该是作者在把它采入时，为了曲文的上下连贯，将引子省略了。

说【诰猖腔】一曲是作者采用了民间小调，这在剧本内部透出了明显的痕迹。补缸前的情节是这样的：殷凤珠嫁王合瑞，但与韩成有私。王探知实情，把韩杀死，尸骨烧锻在瓦缸里，拿去逼问殷氏。殷受惊，失手摔碎瓦缸。因情泄，服盐卤而死。韩成

① 参见焦文彬《从〈钵中莲〉看秦腔在明代戏曲声腔中的地位》，《梆子声腔剧种讨论文集》，三秦出版社 1989 年版。

② “诰猖腔”也称“诰猖歌”，曾长期传唱。清嘉庆时南府旧小班演出本《钵中莲》（抄本，藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室），系万历本的缩写本，原本里一应杂曲腔调，或删去，或改为昆唱，惟【诰猖腔】保留，但改为【诰猖歌】，可见此歌调嘉庆时内府戏班还能唱。歌用七字句，上下句谐韵，共有一百一十四句（清本删为六十四句），洋洋洒洒一大段，最后加南曲【尾声】收住。后世曲调【补缸调】，在文词结构上与之也近似。

鬼魂托殷氏魂把缸补好，殷氏魂遂幻化一座王家庄，既而演出“补缸”一场。但整个补缸过程中，殷氏一味与补缸匠调情，使补缸匠再次失手把缸摔碎。殷氏宽恕了他，放他回去，此时尾声唱完。然后，殷氏忽然想起自己的目的是为韩成补缸，便怒气大发，露出本相，急急追赶补缸匠，要他赔缸（不是补缸）。这里已经改用【西秦腔二犯】来唱。

可以看出，补缸一节调情小调插在里面非常生硬，违背了剧中的情节逻辑。只能理解为这是楔入的痕迹。我们猜测作者即因为“王大娘补缸”小调的风行，托为故事而搬上戏台，才产生了这本传奇。后世许多剧种里都有《王大娘补缸》一出戏，就都是只把补缸这一段情节敷演传唱，而去除了传奇里添加的种种赘疣。另外李斗同时提到的小曲《乡里亲家母》，后来也成为用梆子腔演唱的小戏，收在《缀白裘》第六集里，这是民间俗曲转为戏曲的另一例证。

第六章 舞台艺术的进展

在明代三百年的演出实践中，戏曲的舞台艺术有了渐进的提高，在承袭前代美学原则的基础上，逐步积累起丰富而实用的经验与技巧，主要体现在对人物造型的注重和舞台效果的追求上。

第一节 装扮与服饰的发展

一、脸谱

明代的戏曲脸谱，在元代粉墨涂抹的基础上有所进展。元代装扮中的勾脸法很简单，只是净、末用白粉敷面、以墨勾花纹，正面人物有时加重眼眉。明代除了继承元代传统以外，开始尝试用各类彩色图绘来突出人物性格特征，出现按色调分类的勾脸法。例如明人《坛花记》传奇第十四出在人物上场时注明："净扮卢杞蓝脸上。"《千金记》传奇里的韩信由生扮，注明要涂红脸，大约还带髯口，剧本中所谓"面赤微须"。项羽由净扮，涂黑脸，第十出军人有句话形容他说："原来还是那黑脸老官说得明白。"《蕉帕记》里净扮呼延灼为"黑脸双鞭"，末扮关胜为"红脸"。《桔浦记》里末扮钱塘君为"红脸虬髯"。这里的"蓝脸"、"红脸"、"黑脸"大概接近于后世的整脸，以一种色调为主，再添加一些其他颜色的纹饰。从这里可以看出，后世地方戏

里的角色按照人物类型和性格运用色彩和谱式来勾画脸谱的做法，在明代已经出现萌芽，当然，它们还比较粗糙，类型化的程度还超过个性化的显示，有待于在实践中进一步提高。

明万历时人对于这种整脸的兴致很浓，于是出现了谢天瑞创作中“七红八黑”的尝试。“七红”指《宝钏记》，“以诸神诛妖僧，而必汇戏场之赤面者七人，以实七红之名”[①]。“八黑”指《剑丹记》，“载八黑诛妖”[②]。谢天瑞借表现神鬼而汇聚众多红脸、黑脸于一场，收取突发舞台效果，在当时大约是颇引起了世俗观众兴奋的，不过文人雅士则指斥其“取境之俗”、“鄙俚可笑”[③]。这里的众多红脸、黑脸当然不是由一种角色充任，必需利用各个行当的艺人一同登场，大家都抹作彩脸。

从缀玉轩旧藏明代脸谱[④]图案可知，明代的勾脸法较之前代已经有很大发展，在描眉、勾眼窝的基础上，又添出涂鼻窝、画嘴角、勾脸纹等手法。只是，这些脸谱主要是用于神怪面饰的，对于明代净、丑行当人物脸谱的图饰我们仍然缺乏了解，从卢杞的蓝脸至少说明当时的净角专用脸谱已经出现。缀玉轩的明代神怪脸谱图案还比较写实，例如龙王的脸谱，就在额头上画上一条龙，白虎、豹精的脸谱则画出虎豹的脸型特征。

二、服饰

戏衣在元代忠都秀作场壁画里已经显现出色泽鲜艳化、图案装饰化的趋势，其式样依据则是当时的现实服饰习惯。明代的戏衣在当时社会服装的基础上逐渐形成行当化、类型化的特征，更

---

① 祁彪佳《远山堂曲品·具品》。
② 祁彪佳《远山堂曲品·具品》。
③ 祁彪佳《远山堂曲品·具品》。
④ 现藏北京梅兰芳纪念馆。

注重装饰性，较之现实服装更为鲜艳夺目，并添加一些体现意念的想象之物，例如武将大靠上的四面旗帜和帽盔上的野雉翎。戏衣分为盔头类、衣类和鞋类，盔头有冠、帽、盔、巾之别，衣类有袍（蟒袍、补子、褶子、披、开敞）、衣、铠甲（靠）之别，鞋有厚底靴、朝靴、软鞋之别。这其中也还有细分，例如巾有唐巾，有晋巾，有忠靖巾。另外髯口也有满髯、三髭髯、五绺髯的分别，又有黑髯、白髯、红髯、麻髯的分别。

对于各类人物的装束，一般剧本上都会具体标明，以便艺人照扮。其间也会有些规律性的东西，例如基本都是根据社会服制来斟酌调配。即以巾帽为例。明末舞台，秀才在正式场合——例如赴考、谒见官员时，所穿衣服为圆领青衣。儒生所戴头巾，依据人物性格、年龄分为两种，老成持重者戴方巾，儒雅风流者戴飘巾。粗豪公子戴有飘带的纱帽。俊俏小生，如《西厢记》里的张生，则戴软翅纱帽，美仑美奂，外观极佳[①]。又有一种两旁加白翅能颤动的风流帽或不伦帽，用于滑稽角色。明代朱季美《桐下听然》说："风流帽亦称不伦帽，围如束帛，两旁白翅不摇而自动。惟《白兔记》李洪义、《八义记》乐人戴之。"《白兔记》里李洪义为净角扮，《八义记》里乐人为丑角扮。

明代舞台为了追求视觉美观，还注意到生、旦服饰对衬的效果。例如《诗赋盟》第三十四出，生、旦成亲之后，生脱下冠服换男百花衣、晋巾，旦脱下补服换女百花衣，二人游园嬉乐。男女主人公都穿百花衣，两人相映成趣，给人以强烈的视觉印象。从这里可以看出，明人在美化舞台的问题上已经走向深层追求。

三、扮相谱

戏曲演出需要艺人当场装扮，某一个人物作何装束，穿什么

① 参见［清］李渔《闲情偶寄·演习部·衣冠恶习》。

衣服，画什么脸谱，演员的依据主要是师承传授，但时间久了或登场仓促时，也会弄错。于是，就有扮相谱一类画谱出现，用作演员扮相的规定或参考。

明人已经开始注意用图像为演出进行示例，以便艺人在登场



图 20　明刊《玉杵记》插图“叛兵侵境”

时照图装扮。例如万历刊本《蓝桥玉杵记》“凡例”说：“本传逐出绘像，以便照扮冠服。”该书果然附录了许多图画，根据每场的登场人物和情节绘出图像。但这些图画都是生活场景的状摹，而不是舞台场面画，因此其中人物穿着打扮基本上是生活装束，只能为表演装扮出具一个基本的提示，例如某个角色应该穿哪一类人的服装。当然明代戏曲服装仍接近于生活常服，所以这样标明也就起到了指示的作用。图中没有角色面部装饰的显示，例如净角、丑角人物的图像都不画出脸谱，这也是当时脸谱虽有行当区分但尚不个性化

的结果显示。由于这些原因，它还不能叫做扮相谱。

今天见到最早的扮相谱大概是明清交接时候的作品，已经流入日本。傅惜华先生30年代初曾经见到照片，原物为日本佐佐木信纲博士收藏，一册十四帧（据言日本浅野图书馆亦藏有一部分），每帧绘一人，详细画出穿戴冠服、脸谱和手中所持道具，并于旁边题诗一首。绘者及绘制年代均不详，但衣装脸谱俱古朴，傅先生断其时代为明清之际，很有道理①。它们应该是当时扮相谱一类绘画兴起的证明。



图21　明清戏曲扮相谱

第二节　舞台艺术的提高

一、表演技能的深化

明代舞台艺术较之元代有了长足的发展。元人虽然在戏曲歌唱上达到了极高的境界，对于舞台表演诸多方面的实现却时而捉襟见肘。明代进行了各种尝试，取得许多成功的经验，为清代舞台艺术的大发展奠定了良好的基础。

明代南戏在充分调动各种舞台手段，深入挖掘人物心理感

① 参见《北京画报》1931年1月1日、2月3日文。

情，增强表演的感染力方面大大向前推进了一步。元杂剧由于体制和篇幅的限制，在人物塑造方面很容易走过场，除了主角一人以外，其他人都无法展开心理活动，而主角的抒情唱段又往往缺乏必要性。南戏的自由体制和篇幅给了作家以创作自由，使之得以在揭示人物感情方面任意舒展笔墨。例如，南戏一个最大的特点是适于在舞台上展示人物的凄苦心理，表现人世悲剧，因而其成功之作常常是以苦戏动情，感人心魄。南戏的传统五大本戏"荆、刘、拜、杀"和《琵琶记》都是这类作品，它们在明代舞台上长期盛演不衰，更加熔炼了南戏表演苦戏的技巧。明人陆容《菽园杂记》卷十说，海盐、余姚、慈溪、黄岩、永嘉等地的戏文弟子，"其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨。"很好说明了南戏表演的这个特点。中国戏曲表演以情动人的特性，已经在此奠基。

一些笔记里载述的逸事，体现出了明代南戏表演所达到的舞台效果。明人谢肇淛《五杂俎》卷二十五说："宦官妇女看戏，至投水遭难，无不大哭失声，人多笑之。"这虽然是作为笑话来谈的，目的在于取笑宦官家属的缺乏文化常识，但也反衬了南戏演苦戏所实现的强烈效果，想来对在场的众多平民百姓也会产生同样的感染力。尤有甚者，观者不仅因戏而动容，进而还坠入戏剧情境不可自拔。明人周晖《金陵琐事》记载了这样一个例子：

> 一极品贵人，目不识字，又不谙练。一日家宴，搬演郑元和戏文，有丑角刘淮者，最能发笑感动人。演至杀五花马、卖来兴保儿，来兴保哭泣恋主。贵人呼至席前，满斟酒一金杯赏之，且劝曰："汝主人既要卖你，不必苦苦恋他了。"来兴保喏喏而退。

这位极品贵人显然是被来兴保的悲惨哭泣所打动，以至自己的感

情也入了戏，弄得戏里戏外不分了。南戏演出能够引起这种以假乱真的效果，说明其舞台技巧已臻绝境。

南戏里以男扮女的演出，在宋元时代积累起丰富的表演经验，到了明代，也已经走向成熟。明人陆容《菽园杂记》卷十因而说，南戏中“赝为妇人者名妆旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真”。南戏里的男旦表演已经非常出色，模拟女子声情意态达到逼真效果，这从一位演员的例子可以看得更清楚。明潘之恒《鸾啸小品》卷之三《醉张三》说：“张三……伟然丈夫也……观其红娘，一音一步，居然婉弱女子，魂为之销。”潘之恒是明代的著名戏曲鉴赏家，终身吟风嘲月，具有很高的欣赏层次，他观看了“伟然丈夫”的演员张三装扮《西厢记》里的红娘，竟然感觉到“魂为之销”，南戏的男旦伎艺之精细、之传神可见一斑。清代以后皮黄戏里的男旦表演传统及其经验，已经在此显露了。

南戏的舞台技巧也已经积累起许多成功范式，例如《红梅记》坠马时有翻筋斗的技巧，《彩舟记》里有舟中戏的表演；又如对于不同情状的人物动作有不同的模拟，《浣纱记》里有膝行，《蕉帕记》、《义侠记》里有矮步；再如处理人物死亡下场有多种方法，《浣纱记》里伍员自刎后是“丢剑下场”，《博笑记·义虎》里净扮船家将生扮的穷人打死后，由“杂抬生下”，而船家被老虎咬死后，则用了一个晃眼调包手法：“净急下介。衣裹假人在地，虎衔下。”如此种种，都是明代南戏在长期的演出中逐渐积累起来的表演经验，它们在当时的舞台上发挥了作用，为后世建立了传统。

二、对道具的灵活运用

明代演出在充分利用小件道具来代替实物，进行虚拟表演上，逐渐形成许多程式化的东西。例如骑马表演，初时尚不特意表现，《白兔记》第三十出，咬脐郎率军众围猎千里至沙陀村，剧中仅提示曰“小生引众卒上”，唱一句“连朝不惮路蹊岖，走

尽千山并万水"，就算交代了。到成化年间，开始有了相应的身段动作，但无实物道具作为指示。沈采《千金记》第二十二出写萧何追韩信，有这样的句子："快备马来，待我连夜追赶。"接唱："急追去，急追去，跨马扬鞭袅。"此后二人轮流驰过场。这其间的表演应该都是在马上，一定配合以特定的舞台动作。但通观全出，尽管多次出现"请下马"、"请上马"的语句，却没有一处提到马鞭道具，大约其时还没有形成以鞭代马的表演程式。这种程式大约形成于明末或稍早，因为在张楚叔《明月环》第二十八出里已经用到。其中描写状元游街，有"生扬鞭走唱"、"生纵马鞭下"的舞台提示。很明显，鞭与马在这时已经结成了象征型关系，人们也对它们之间的物象转换具有了联想经验，此后这种表演程式就在舞台上长期延续下来，以至于今。

明代戏曲舞台表演在利用简单道具，表现特定的环境方面，也积累了有效的经验。例如，凡遇到需要剧中人物在城楼或楼台上活动的时候，就充分利用舞台上的简单桌椅设置，或撑起帷帐，并配合以人物的相应动作来实现。《古城记》第十五出表现关羽在土城上观望颜良摆阵，有这样的剧本提示："众行转身上椅立望科。"待颜良收了阵后，又有提示："众行转坐科。"椅子本来是坐具，人物登上去，它们就代表了土城，下来后又成为坐具。《明月环》第二十八出写沿街住户在楼上凭窗观望状元游街，剧本提示为："旦、小旦、丑、净扮看人，立帐中高望介。"在舞台上撑起一道帐幔，人立其后，就成了楼。

《奇遇玉丸记》第三出表现人物登楼望月则有绝妙的表演。剧中是这样处理的："以裙障桌为楼，旦、贴、众作登楼饮酒科。"这里的裙障桌就成为楼台。然后丫鬟禀道："禀上小姐，四面楼窗已开，帘儿俱卷起了，请到楼前玩月。"于是"旦、贴、众立桌上望月科"。桌上实际无楼台房厦，空间也很拥挤，但通过人物道白描述以及身段动作的模拟，再加上观众想象的补充，

就把一群钗钏月夜登楼饮酒并赏月的优雅情境表现出来了。更加绝妙的是，戏中的重点笔墨还在后面的楼上楼下调情对白。书生朱其游玩至此，看见高楼之上有美人在吟诗赏月，心中技痒，随口应答，小姐月清听见，不予理睬，说："我们过西窗玩赏一回。"几人"即桌上转身科"。一个动作，方位变了，表示人已离开原来的窗户，于是朱其就看不见她们了。待了一会，楼上湖清说："姐姐，西窗园景虽佳，东窗月色尤好，请再过东窗玩赏一回。"于是大家又作"转向东窗科"。朱其重新看见楼上佳丽，于是再次以诗相挑。戏情就在这桌上人物的转身回身间进展了。

《彩楼记》第十四出"虎撞窑门"里，用一把椅子代替窑门，也是一个创举。刘千金唱罢"回身忙把窑门扃"一句，剧本里有这样的提示："中场设空椅介。"然后有扮虎者上场，前去扣窑门，二人各在椅子一方，表示在窑里窑外，被门隔开，有诸多表演。这种演法成为传统程式并在舞台上沿袭下来，直到今天仍然一如其旧。

当然，在明人的舞台尝试中，有时也会走弯路。例如有些过大的实物道具，在舞台上试验运用并不成功，以后就被摒弃不用了。最突出的是古代生活里经常用到的轿子。例如明末叶稚斐《英雄概》、盛际时《胭脂雪》里都有抬轿子的真实场面出现，前者如"椅子扎轿子，净、杂扮轿夫扛付急上"，后者如"净坐竹轿，杂抬上"。可以想象，由于抬轿必须承力，演员的台步沉重、乱了节奏，失去美感，这些演出一定是失败的。所以以后就没有再见到这类表演了。清代以后地方戏发展起来的抬花轿程式，抛开这种路子，不用真实道具而完全代之以空灵的人物动作模拟，配合以欢快的音乐节奏，就取得了良好的效果。

三、舞台效果的注重

明人在舞台效果的制造方面用尽了心思。我们从当时剧本的

舞台提示里可以见到各种效果要求："内作风声科"，"内作雷声科"，"内作鸡鸣科"，"内马鸣科"，"内犬吠科"，"内鸟鸣科"。这些都是常见的科范，另外还根据具体的剧情要求，制造各类具体声音效果，例如《青光剑》里有"内作虎声"，《长命缕》里有"内作鹦鹉叫介"等等。这些效果的取得，一般是运用乐器仿声，或使用口技。

又有一种舞台火彩效果。例如我们常常在剧本里看到"卒放火介"的舞台提示，在表演中一定有着特定的火彩技巧。《古城记》第二十出更通过火彩的特技来表现情节。曹操一行人在灞桥设宴，为关羽饯行，准备用毒酒毒死他。关羽起了疑心，用酒祭刀，谁知"刀上火起科"，致使曹操的阴谋败露。这"刀上火起"的效果，就是通过火彩技术实现的。

明末家班主人刘晖吉，在戏台布置方面曲尽用心，挥霍钱财，制造了当时首曲一指的舞台效果，引起文人张岱的啧啧称赞。他在《陶庵梦忆》卷五"刘晖吉女戏"条里专门描绘了刘晖吉家班绝妙的演出情形：

> 刘晖吉奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷。如唐明皇游月宫：叶法善作场，上，一时黑魆地暗，手起剑落，霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角染五色云气，中坐常仪，桂树吴刚，白兔捣药。轻纱幔之内，燃赛月明数株，光焰青藜，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇，忘其为戏也。其他如舞灯：十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出，匪夷所思。令唐明皇见之亦必目睁口开，谓氍毹场中那得如许光怪耶？

戏曲演出，从来是在空台子上做戏，通过人物的表演来指示所要

表达的一切。这种情形的形成，一方面固然是由于戏曲的天生舞台原则使然，另一方面也未尝不是受到经济条件限制所致。于是在财力允许的情况下，就有刘晖吉一类戏曲耽迷者尝试另开新路，这就是上述演出产生的背景。刘晖吉的做法，是在晚间演出时，利用灯光的调配来实现奇幻的效果。具体做法是：在叶法善挥剑作法时，忽然隐去灯光，制造黑暗变化，然后用光焰呈青黎色的赛月明炬火托出一轮圆月的景片，人处其中，外幔轻纱，并用羊角灯晃出类似仙境的五彩云气。当时观众见惯了空台子的演出，乍睹其境，不能不为之震慑。舞灯的表演，则是灭去灯火，一片漆黑中，观众仅见十数灯炬往来穿梭，若流星，若飞茨，隐现不定。这种效果的取得，几乎接近现代剧场。当然，刘晖吉的尝试只是一种寻奇逐异的做法，在当时并不具备普遍意义，但它的出现却也显示了明人在戏曲舞台效果方面所做的努力和所达到的成就。

第七章　演员与戏班

明代戏曲艺术的精进，主要得力于两类人的舞台实践，一类是职业艺人，另一类则是业余串客。明代戏曲演出的繁盛，主要体现于两种舞台团体的活动，一类是职业戏班，另一类则是家班。本章目的就在于勾勒出这些戏曲活动主体的基本面貌。

第一节　职业演员状况

入明以后，特别是万历时期以后，有关戏曲艺人事迹的著录成批出现，由此我们得以掌握诸多艺人的情形。明人虽没有写出一部类似于夏庭芝《青楼集》一样的专门著作来为艺人讴歌，但明代文人好戏之风极盛，看戏成为有闲阶级社会生活里一件最普通和普遍的事，因此在明人文集里可以见到大量有关演员及其表演的记载，甚至还见到明末侯方域《马伶传》那样专门为艺人树碑立传的文字，这使我们得以逼近历史去审视这一文化现象。

明代前期有一位叫作江斗奴的女艺人，以北杂剧擅场，尤以演出《西厢记》得名。史料记载说："江斗奴演《西厢记》于勾栏，有江西人观之三日，登场呼斗奴曰：'汝虚得名耳。'指其曲谬误，并科段不合者数处。"江斗奴回去告诉母亲齐亚秀，齐亚秀原来也是著名北杂剧艺人，老来目瞽。次日江西人又来，齐亚

秀求他歌一曲，才吐一声，齐亚秀已经听出底细。原来这个江西人是宁王朱权家里的北杂剧教师。江斗奴的演技不谓不高，只是碰到了行家而已。于是齐亚秀命江斗奴拜师，尽学其伎艺。①

嘉靖、隆庆间南戏诸声腔兴盛，涌现出一位著名的海盐腔女艺人金凤。清人焦循《剧说》卷六记有她的事迹："海盐有优者金凤，少以色幸于严东楼，昼非金不食，夜非金不寝也。严败，金亦衰老，食贫里中。比有所谓《鸣凤记》，金又涂粉墨，身扮东楼矣。"借父亲严嵩之势，在朝廷任工部左侍郎、一度炙手可热的严世藩（号东楼），于嘉靖四十四年（1565 年）为邹应龙、林润相弹劾而处死，金凤在舞台上活动应该是嘉靖中期的事。这则佚事是从鄙薄金凤为人的角度写的，因此没有提到她的舞台伎艺，但是我们却从其他材料里知道了她杰出的表演成就。明人潘之恒《鸾啸小品》卷三说：

> 金娘子，字凤翔，越中海盐班所合女旦也。余五岁时，从里中汪太守筵上见之……试一登场，百态轻盈，艳夺人目。余尤记其《香囊》之探，《连环》之舞，今未有继之者，虽童子犹令销魂，况情炽者乎？

潘之恒是万历时期富商，也是当时的戏曲表演评点名家，生于嘉靖三十五年（1556 年），他五岁时是嘉靖三十九年（1560 年），在家乡安徽歙县汪道昆家宴上见到金凤演出，汪时任湖广襄阳府知府。潘之恒说金凤的表演绝技，"今未有继之者"，并说现在以艳丽称的名艺人很多，"如半仙之洁，王桂之慧，文冰之高韵，莲生之兴致，潘小一之艳情，皆不易得"，即便如此，仍不能冲

① 参见［清］焦循《剧说》卷六。

淡自己儿时对金娘子演出的印象，所以“其品可知矣”①。这场演出竟然在一位五岁童子的记忆里划出如此深的刻痕，竟至他终身难忘，足可见出金凤艺术造诣之醇熟，表演感染力之深厚。

万历年间戏曲大兴，文献载录的史实也随之增多，其中潘之恒的著述最为值得重视。我们从他的记载里可以提出如下几位出色艺人作为代表。

一，秦淮昆角杨美。杨美又叫杨润卿，字子，排行第六，是潘之恒最为称赞的演员，潘特意名之曰“仙度”、“超超”，说她“度曲登场，吴浓为之敛服”。杨美表演《窃符记》，步履飘逸，演到剧中人遭受拷打时，恰值当时雨雪冻地，别人让她站着演，以免冻坏，她“蒲伏不为起，终曲而肌无栗”，表现出执着的从艺精神②。潘之恒对杨美的才艺分外倾倒，说她才、慧、致三者俱兼，因而为她作《仙度》文，又作《与杨超超评剧五则》，称赞她：“若仙度之利趾而便捷也，其进若翔鸿，其转若翻燕，其止若立鹄，无不合规矩应节奏。其艳场尤称独擅，令巧者见之，无所施其技矣。”③ 可谓推崇备至。

二，著名北杂剧艺人傅寿一家。傅家三人，善唱北曲杂剧，名震南京。父亲傅瑜，“少有殊色，为名优。二十以前旦，三十生，四十外”，“色庄而音亮，至老犹不失度”。儿子傅卯，女儿傅寿，“皆美艳异常。年仅十二、三，灼灼如双芙蓉”，“皆能以声技擅场，南北音兼美”，“二人登场，一座尽狂”。此时傅氏一家都隶属于商业戏班郝可成小班④。以后傅寿进入南京教坊司，成为当时还能用北曲演唱的惟一一人。时人沈德符《顾曲杂言·北词传授》说：“今南教坊有傅寿者，字灵修，工北曲，其亲生

---

① ［明］潘之恒《鸾啸小品》卷三。

② ［明］潘之恒《亘史·杂篇》卷四。

③ ［明］潘之恒《鸾啸小品》卷二。

④ 参见潘之恒《鸾啸小品》卷二《乐技》篇。

父家传，暂不教一人。寿亦豪爽，谈笑倾坐。若寿复嫁去，北曲真同【广陵散】矣。”不过傅寿后来还是把北曲唱法传给了朱子青，朱遂又成为北曲遗绪的惟一传人。①

三，昆曲男旦张三。张三平时为一伟然丈夫，酷嗜酒，人称“醉张三”，“醉而上场，其艳入神，非醉中不能尽其伎”。张三最初是申时行家班著名小旦，后脱出。与汤显祖有交情的刘天宇对张三欣赏之极，被贬广东时曾把张三带走，而“吴人思之”，回来后“吴人苦相留”，刘天宇只好割舍。张三于是加入当时苏州著名的吴大眼戏班（即吴徽州班）演戏，成为挑梁演员，但不到一年病死。潘之恒曾在刘天宇处看过张三的演出：“观其红娘，一音一步，居然婉弱女子，魂为之销。”又看过他扮演全本《明珠记》里的无双，一直到张死后仍“光景犹在目中”。②

四，昆曲生角吴亦史。潘之恒最为服膺汤显祖的传奇《牡丹亭》，但感叹一般演员都不能真正传达出剧中的真情。一次他在南京看到一位年青演员吴亦史扮饰的柳梦梅，大加赞赏，赠之以诗，说：“惟亦史甚得柳梦梅，恃才恃婿，沾沾得意，不肯屈服暴状。后之生色极力模拟，皆不能及。”③因而值得在此为吴亦史记上一笔。

潘之恒的记载之外，还有许多艺绩卓著的演员。例如著名大净周铁墩，是申时行的家优，伎艺超绝，时人郑敷教为他写有《周铁墩传》，称“吴中故相国申文定公家所习梨园，为江南称首；铁墩者，又梨园称首也。”对他赞誉极高。周铁墩身短而肥，方面大脸，上下左右一般宽，所以人呼为铁墩，应工角色应该是大净。他幼小时被申时行看中，延师教他演戏，“教之歌歌，教

① 参见潘之恒《鸾啸小品》卷三《醉张三》。
② 俱见《鸾啸小品》卷三。
③ 《鸾啸小品》卷三《赠吴亦史》。

之泣泣，教之盲盲，教之乞乞。昼忖宵摩，滑稽敏给，罔不形容曲中，极于自然。”他极其善于揣摩社会各类人的举止神情，“观者入其云雾中，啼笑悲欢，动心失态”，所以凡到申家赴宴的客人都彼此互相提醒，一定要谨言慎行，别让他把丑态学去了。周铁墩“擅名梨园者四十年”，是一个成熟的戏曲艺人。①

南京名丑刘淮，扮戏逼真，情景感人，他的演出竟引出一场笑话。前引周晖《金陵琐事》说，一次刘淮演戏，装扮一位忠仆，主人迫于无奈要卖他，他舍不得走，哭得极其伤感动人，竟然使当场观看的一位大贵族动了情，把他从台上叫下来，赐他一杯酒，并且劝他说，主人既然要卖你，你也就不必再苦苦恋他了。尽管这一贵族的举动愚蠢之极，但演技能达到以假乱真，刘淮也可谓炉火纯青了。

南京名班兴化部主角马锦刻苦练艺的事迹则极其突出。马锦字云将，回族人。一次兴化部和华林部对台唱《鸣凤记》，马锦和李伶都扮演严嵩，观众被对方夺去，马锦感到羞耻，戏没演完就溜走，一走三年。三年后，马锦归来，又找华林部比技，马锦伎艺大进，“复为严嵩相国以出，李伶忽失声匍匐，前称弟子”。后来华林部问马锦伎艺为何增长如此之大，他说：“我闻今相国昆山顾秉谦者，严相国俦也。我走京师，求为其门卒三年，日侍昆山相国于朝房，察其举止，聆其语言，久乃得之。”为了提高伎艺，马锦竟然给当时的宰相顾某当仆人三年，时时注意模仿他的一举一动，终于得到了舞台装扮的神韵②。马锦的事迹成为中国戏曲史上一则练艺佳话而久远流传。

艺人的产地自古就有地域性。元杂剧兴起在北方，艺人也以大都、山东、山西所出为多。后来杂剧顺运河南下，扬州、苏

① 参见［清］褚人获《坚瓠集》卷一。

② 参见［清］侯方域《壮悔堂集》卷五《马伶传》。

州、杭州等地也成为艺人集中产生地。明朝南戏兴盛后，艺人产地转移到东南沿海地带，明人陆容《菽园杂记》卷十说："嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰'戏文子弟'。虽良家子亦不耻为之。"万历以后昆曲成为通行的官腔，昆曲产地苏州遂成为全国昆班艺人的源出地。明人范濂《云间据目抄》卷二"风俗"条曰："近年上海潘方伯，从吴门购戏子颇佳丽，而华亭顾正心、陈大廷继之，松人又争尚苏州戏，故苏人鬻身学戏者甚众……而本地戏子十无二三矣。亦一异也。"潘允端（字方伯）在上海建有著名庭园——豫园，购买吴优教戏其中，遂成一时之盛事。在他所撰写的《玉华堂日记》里，我们还见到他转卖掉一些不顺意吴优的记录，例如万历十六年（1588年）三月二十日"卖苏州小厮呈翰，银二两五钱；呈清一两。"二十二日"又卖苏州小厮呈余，银二两五钱。"更证实了当时买卖吴优的风气。苏州人卖身学戏的直接动因是求取口腹之食，把它作为谋生的一条途径，正如明末张履祥《近鉴》里记载浙江桐乡的事情时所说的："里中两族子弟，少不事诗书，耻力田，复不能为商贾佣作，从市井无赖，猎野禽兽，后从群优习歌吹，父兄非特不之禁，家贫，阴喜其能索酒食，莫与抗，无何流为优伶，不羞鬻伎，其势不知所底矣。"①这里一语道破：平民"流为优伶"的原因是"家贫"。

当然，即使是在昆曲大盛、人们争购吴门戏子的时候，全国的优人队伍主要也是来自各地，苏州一地人口毕竟有限，况且也不是人人都当艺人，因此不能满足需要。更多的情况是各地从苏州聘请昆曲教师，以教本地的优伶弟子，不过那就会在语音的纯正上打折扣。明末徐树丕《识小录》说："四方歌者必宗吴门，不惜千里重资致之，以教其伶，然终不及吴人远甚。"这只是就

① ［明］张履祥《杨园先生全集》卷三十八。

昆曲而言，至于其他地方戏的演员，当然都是由本地人充任了。

第二节 串客简窥

所谓串客，就是不在乐籍的平民，爱好登场扮演戏出，非为职业艺人，而时一为之。串客元代即有，“子昂赵先生曰：良家子弟所扮杂剧，谓之行家生活，娼优所扮者，谓之戾家把戏。”[1]子昂即元代著名画家赵孟頫，他所说的扮杂剧的“良家子弟”，就是元代的串客。我们知道的如“躬践排场，面傅粉墨”，“偶倡优而不辞”[2]的关汉卿，就是一个串客。明代前期著名文人祝允明也是一位串客，他“常傅粉黛，从优伶间度新声”[3]。明初藩王朱权认为前朝历代都有串客，他在《太和正音谱》里说：“良家子弟，有通于音律者，又当太平之盛，乐雍熙之治，欲返古感今，以饰太平，所扮者，隋谓之康衢戏，唐谓之梨园乐，宋谓之华林戏，元谓之升平乐。”其材料虽然不知所据，但所说却有一定事实根据。例如唐代武则天时，岐王五岁而“弄兰陵王”[4]；后唐庄宗曾经“自敷粉墨，与优人共戏于庭”[5]；宋徽宗时佞臣王黼、蔡攸“或涂抹粉墨作优戏，多道市井淫言媟语，以媚惑上”[6]等，都是相同性质。

但是，明代以前见于记载的串客，除了剧作家以外，大多都是有着特殊社会身分的人，平民串客的活动难以见到。明以后，这类文献出现了。而串客的演戏活动不受职业辖制，不受商业规

① ［明］朱权《太和正音谱》。
② ［明］臧懋循《元曲选·序》。
③ ［明］徐复祚《曲论》。
④ 《全唐文》卷二七九［唐］郑万钧《代国长公主碑》。
⑤ ［宋］孔平仲《续世说》卷六。
⑥ ［宋］徐梦莘《三朝北盟会编》“靖康中帙”卷六。

律影响，往往能够在表演伎艺上追求高深层次，从而推动戏曲艺术的发展，因此他们的事迹值得重视。

有两位嘉靖时期（1522～1566年）串客的卓越事迹流传下来，一位是明人李开先《词谑·词乐》里记载的颜容，另外一位是明人陈琬《旷园杂志》里记载的周诗。

颜容字可观，镇江丹徒平民。擅演北杂剧，喉音响亮，每次登场表演，都要求自己模仿人物"备极情态"。一次扮演《赵氏孤儿》里的公孙杵臼，他用尽气力，看见台下的观众并不为之感动。回到家里，他用左手抓住自己的胡子，用右手狠狠打自己的耳光，打得脸颊通红。随后，他抱起一个木雕孤儿，对着穿衣镜，说一番，唱一番，哭一番，苦练这一段表演。后来又演出这个戏，"千百人哭皆失声"。颜容回到家，又到镜前，对着自己深深鞠了一躬，含笑说："颜容，真可观矣。"颜容虽然不是职业艺人，但他追求精益求精的练伎精神，更出职业艺人之上。

周诗的逸事就更加富有情趣。周诗为一应科士子，嘉靖四年（1525年）二十一岁时参加乡试，考中魁首。发榜时，别人都心急火燎地打听结果，他却在悠哉游哉地登场演戏。书里是这样记载的："榜前一夕，人皆争踏省门候发榜，周独从邻人观剧。漏五下，周登场歌《范蠡寻春》曲，门外呼周解元声百沸，周若弗闻，歌竟，下场始归。"周诗在戏场里耽情耽性，却视功名为儿戏，其生活态度已开万历诸多后来者风气之先。

嘉靖串客知道的还有安徽凤阳人张周。李开先《词谑·词乐》说："周系缝衣人，声态俱一佳旦，年且甚少。必待人具礼求之，而后出一扮之。既扮，见者无不忻羡。"这是串客以男扮女的事例。

万历以后串客的事迹增多了。串客的成分主要有三类人。一类当然还是剧作家，他们爱戏写戏也演戏，著名的如写有《彩毫

记》、《昙花记》传奇的文士屠隆，“每剧场辄阑入群优中作伎”[①]，如创作了《虎符记》、《红拂记》、《灌园记》等传奇的张凤翼，“常与仲郎演《琵琶记》，父为中郎，子赵氏，观者填门，夷然不屑意也”[②]。另一类是一般的社会清客闲人。如张大复《梅花草堂笔谈》里记录的有：金文甫，年六十余而擅演《琵琶记》；柳生，演《跃鲤记》庞氏汲水，令人涕落；王怡庵，净角绝妙，工《西厢记》、《还魂记》；赵必达，擅演《牡丹亭》里的杜丽娘等等。这些人都因为有自己的拿手好戏而为人称道。第三类也是人数更多的一类是妓女。明代一般的妓女都会串戏，以图借助戏台排场增加风韵魅力，所以当时人称："妓以串戏为韵事，性命以之。"[③] 例如《陶庵梦忆》卷七“过剑门”条就记载有明末秦淮名妓串演《周羽教子寻亲记》的事，其中顾眉生扮周羽，杨元扮周娘子，杨能扮周瑞隆。另一位秦淮名妓陈圆圆，更能串演弋阳腔戏。明末遗老冒襄《影梅庵忆语》说，看陈圆圆演戏“令人欲仙欲死。”陈圆圆能够用当时属于下里巴人的艺术——弋阳腔的形式，唱出高雅的效果，引得像冒襄这样有较高欣赏口味的名士如醉如痴，她在唱腔上一定有着很好的造诣。

串客们常常与职业戏班竞伎，而以压倒对方为骄傲。前引张岱《陶庵梦忆》卷四“严助庙”条说，天启三年（1623年）上元节，张岱兄弟和串客王岑、杨四、徐孟雅等人到杭州严助庙游赏庙会，趁庙里戏班演了一半的时候，他们登场串演《白兔记》四出戏，“科诨曲白，妙入筋髓”，弄得“戏场气夺，锣不得响，灯不得亮”。张岱于是引以为自豪，特意在书中记上一笔。

明末在江浙一带有一位著名的串客彭天锡，他的伎艺达到了

---

① ［明］沈德符《顾曲杂言·昙花记》。

② ［明］徐复祚《曲论》。

③ ［明］张岱《陶庵梦忆》卷七。

出神入化的地步，因而得到著名戏曲鉴赏家张岱的极口称赞。彭天锡会串演许多的戏，张岱《陶庵梦忆》卷六“彭天锡串戏”条说，彭天锡曾在张岱家里“串戏五六十场而穷其伎不尽”。但这还只是彭天锡成就的一个方面，更为重要的是他有一手惊人的表演绝技。张岱对彭天锡的表演欣赏之至，每见他演到妙处，就激动不已，但口说不出，真觉无可奈何，“恨不得法锦包裹，传之不朽”，把它比作天上的一夜好月，火候恰当的一壶好茶，说是“只可供一刻受用”。张岱在戏曲鉴赏上并非等闲人物，当时艺人把到他家演出比喻作“过剑门”，得其一赞即长声价①，他对彭天锡演技的推崇就非同一般了。而能够达到这样高的表演效果，彭天锡的舞台境界也着实不同凡响。

张岱书中还有关于彭天锡串戏情形的其他记载。例如卷四“不系园”条说，崇祯七年（1634年）十月张岱与诸人同去看红叶，“是夜彭天锡与罗三、与民串本腔戏，妙绝；与楚生、素芝串调腔戏，又复妙绝”。其中罗三、杨与民也是杭州串客，朱楚生则是调腔戏名艺人。彭天锡不但能演昆曲，还能演调腔戏，又出一绝。

为什么彭天锡串戏能达到如此绝妙境界？张岱《陶庵梦忆》卷六里有解释，说他学戏不惜血本，“家业十万缘手而尽。”彭天锡绝妙的伎艺首先当然是他广延名师、勤学苦练，认真追求贴切表达戏内情感深意的结果。但是，如果没有十万家产的挥霍，也不足以支持他的这种追求。于是，我们看到了一种现象：明代后期有大量串客投入到戏曲表演中来，他们为戏曲表演技巧的提高贡献了不可忽视的力量。这一方面是由于他们通常具备较高的文化素质，在理解剧情和塑造人物方面有较高的造诣，另一方面是他们带来了从财力、物力方面对戏曲演技的支撑。串客的活动在

① 参见《陶庵梦忆》卷七。

中国戏曲的成长过程中发挥过很大的作用，我们不能忽略了他们的功劳。

第三节　商业戏班一瞥

元代商业戏班都是家庭性质，即戏班以家庭为单位，戏班成员之间具有血缘或婚姻关系。明代以后这种情形改变，戏班开始由家庭成员为主向社会组合过渡。过渡的时间，史料不明，我们现在看到的明代后期的材料，戏班已经主要采取艺人搭台组班的形式。例如万历时期（1573～1619年）南京著名商业戏班郝可成小班，其领班为名艺人郝可成，其他人都是分别加入的外姓，有当时擅唱北曲的著名唱家傅寿，有著名旦色徐某，生色陈启元，其他还有王本尧、张志高、何少英等①。当时常常见到艺人转班从艺的记载，也说明艺人搭班是戏班组合的主要方式。例如著名旦角张三，原来是申时行家班艺人，后来加入吴徽州商业戏班，成为里面的主角②。原为张岱家班旧伶的马小卿、陆子云，后来都加入南京著名的商业戏班兴化大班演出③。

南京在明代先为国都、后为留都，一直是南方的政治文化重镇，也是戏曲繁盛之乡。南戏诸声腔于明代中后期兴起之后，都在这里角逐争胜。因此了解一下南京的商业戏班活动情况，也就大体窥视了全国的面貌。根据记载知道，万历时期南京对公众营业演出的戏曲班社林立，其中著名的有郝可成小班、陈二戏班、兴化戏班、华林戏班、兴化小班等，皆名噪一时。

郝可成小班“名炙都下”，因为曾借住潘之恒住所，常为他

---

① 参见［明］潘之恒《鸾啸小品》卷二《乐技》。

② 参见［明］潘之恒《鸾啸小品》卷三《醉张三》。

③ 参见［明］张岱《陶庵梦忆》卷七“过剑门”条。

奏技，潘之恒对其实力十分了解，为之写有《乐技》一文。其中说，班中成员“年俱少，而音容婉媚，装饰鲜华”。潘之恒尤为赞赏班中艺人能够“专心致志，不以情窦自泆”，这是提高艺境的必然方式。戏班以三位旦角撑台：郝可成、徐翩父、傅瑜，其中以“可成最艳”。生色为陈启元，“蕴美有度，音亦清亮”。又有长末一人、大净一人，前者“楚楚琅琅”，后者“轩昂叫笑，英毅合体”。①

能够与郝可成小班相对抗的另一名班是陈二戏班。潘之恒说：“乐剧之领班者二：曰郝，曰陈。郝名甚噪，而陈以劲敌。”万历四十七年（1619 年）潘之恒在吴兴茅家消夏观剧，看陈二带领的戏班演出，对其诱人魅力大为赞叹。当时天大暑热，人们挤在一起看戏，竟然忘却了天热，潘之恒称之为“以剧消夏”。他是这样记载的：“己未休夏前七日，暑最酷。将申登席，戌犹未散。观者汗沾背，而剧者浃踵矣。剧若以凉饮人，以寒中人，无一字之懒漫，而人始不能散。”从潘之恒的描述中，我们领略到了陈二戏班的绝技功夫。班中演员有：陈二为生角，有劲节，潘评他为中上等演员。蒋某，旦角，小具才情，潘说如果他肯致力于艺，前程不可量。陈某，净角，“言、音、貌俱称，亦复伟观”。张守诚，小生角，楚楚风流。②

南京名班又有兴化部和华林部，分别有大净主角马伶与李伶，时唱对台竞技，互不相让。时人侯方域《壮悔堂集》卷五《马伶传》载有这两个戏班比赛演出《鸣凤记》的逸事，传为佳话。其文曰：

金陵为明之留都，梨园以伎鸣者无论数十辈，而其

① 俱见《鸾啸小品》卷二《乐技》。
② 俱见《鸾啸小品》卷三《消夏》。

第七章

> 最者二：曰兴化部，曰华林部。一日，新安贾合两部为大会，遍征金陵之贵客、文人，与夫妖姬、静女，莫不毕集。列兴化于东肆，华林于西肆，两肆皆奏《鸣凤》，所谓椒山先生者。迨半奏，引商刻羽，抗坠疾徐，并称善也。

然而当两个严嵩上场后，人们都为李伶叫好，马伶未演完就逃场而去，一去三年。在这三年中，兴化部力弱势衰，“而华林部独著”。待到马伶学艺归来，重返兴化部，“兴化部遂凌出华林部远甚”。

南京还有一个兴化小班，其表演风格独出一帜，造诣颇深，得到潘之恒的极高评价。潘之恒曾撰《致节》一文，用“致”、“节”这样的概念范畴来表述他所憧憬的戏曲表演美学境界，而舞台实例却举了兴化小班的演出，可见对它的推崇。他说：

> 以“致”观剧几无剧矣。“致”不尚严整而尚潇洒，不尚繁纤而尚淡节。淡节者，淡而有节，如文人悠长之思、隽永之味，点水而不挠，飘云而不滞，故足贵也。惟金陵兴化小班间有之，其人多俊雅，一洗梨园习气。就中周旦最胜，朱林、高瞻与齐声，近来所觏，亦似畅快者。其大净小悍而有亮节。亮节者，亮而有节。以之定净品，殊无满意……①

潘之恒认为，演剧能够达到“致”——即潇洒淡节风格的戏班，在他眼目所及里，只有兴化小班一个，其中以一位姓周的旦角造诣最深，其次则是朱林和高瞻两人。潘之恒以品评笙歌为业，所

① 《鸾啸小品》卷二《致节》。

见戏班和艺人无数，独对兴化小班情有所钟，其品级可知了。对于净角，潘之恒提出“节”的标准，也认为只有兴化小班的大净能够达到，对于其他众多戏班的净角则“殊无满意”。由潘之恒的推举里，我们不难感受到兴化小班的演出水准。

潘之恒的著述中还提及其他一些戏班。例如《鸾啸小品》卷三《余响》篇赞扬虞山班的两位旦角出色：

> 蓬蒿社初集，大会于丘长孺之新居。招虞山班试技，得王、陆二旦，双声绕梁。王纤媚而态婉腻，陆小劲而意飘扬。娇娇艳场，皆足自振。不谓盈耳之后，复逢赏心。料别后尘飞，余响犹在也。

常熟西北有虞山，虞山班可能是常熟来的商业戏班。从潘之恒的赞誉声中我们可以感觉得到，虞山班的王、陆两位旦角的歌唱表演都是足够出色的。

当然，万历以后戏曲大盛，天下商业戏班众多，演技出色者也比比皆是。于是我们在当时文人的观剧日记里也时时看到一些商业戏班的名字，如冯梦祯《快雪堂日记》里提及的吴徽州班、老张衙班、吕三班都是。随手再举一例。袁中道曾经看到一个沈周班表演水浒戏《义侠记》，对其中扮演武大郎的演员伎艺赞誉有加。他在《游居柿录》卷十一里记载道：“（万历四十四年丙辰）江陵闽藩理李太和见招，遍觅名戏，得沈周班，演武松《义侠记》。中有扮武大郎者，举止语言曲尽其妙。”像这样在表演路数上有独到建树、拥有独特演员的戏班，在实践中会不断产生，实在是无法备举。

第四节　家班的繁盛

家班为官宦富贵之家自养的戏班，其演出目的主要不在营业而在自娱。戏曲家班的兴起似乎是明代以后的事情，元代未见有家班的记载。此前贵宦巨富家庭豢养女乐声伎的很多，可以视作明代戏曲家班兴起之源。

明代嘉靖年间（1522～1566年）始见家班事迹，其时爱好戏曲的文人李开先、何良俊都养有家庭戏班。史料说："中麓家戏子几二、三十人，女伎二人，女僮歌者数人。"[①] "松江何元朗蓄家僮习唱，一时优人俱避舍。"[②] 李开先著有传奇《宝剑记》等三种、杂剧《一笑散》六种等，他的家班必然会将其作品搬演登台的。何良俊家班以能演唱北杂剧自傲，何氏专门聘请了正德年间（1506～1521年）曾在北京教坊就职的老曲师顿仁担任教师，他自诩说："余家小鬟记五十余曲，而散套不过四、五段，其余皆金、元人杂剧词也。南京教坊人所不能知。"[③] 当时南方由于南戏的盛行与北杂剧的衰颓，人们对于北杂剧演唱已经很觉陌生，何良俊家班独以绍续北杂剧为业，可以看出主人的兴趣所在。

万历到明末是中国历史上戏曲家班涌现的时期，当时诸多著名的传奇作者都养有家班以精研曲艺不说，更有大量官宦豪贵家庭豢养优童歌儿，征歌引舞、附庸风雅、侑客待宾，一时酿成家班极盛之世。前者如屠隆、沈璟、许自昌、顾大典、吴炳、阮大铖都有家班，后者著名的如申时行家班、邹迪光家班、范允临家

---

① ［明］何良俊《四友斋丛说》卷三十七。
② ［明］沈德符《顾曲杂言》。
③ ［明］何良俊《四友斋丛说》卷三十七。

班、王锡爵家班、徐仲元家班、吴越石家班、潘允端家班、包涵所家班、谭公亮家班、侯恂家班、祁豸佳家班、钱岱家班、吴昌时家班、朱云崃女戏、刘晖吉女戏等等。

申时行为长洲（今苏州）人，万历初入为相，任首辅九年，退老以后在家乡以戏曲自娱。其家班阵容齐整，实力雄厚，“为江南称首”①，苏州有“上三班”之称，申班居其一，另外两班为范允临家班和徐仲元家班。申班擅演《鲛绡记》，苏州传说为“申《鲛绡》，范《祝发》”②。申班领班为管舍，是一杰出艺人，另有著名旦角张三、著名大净周铁墩等，都曾擅名一时。

邹迪光家班在当时也非常出名。邹迪光曾官至副使，提学湖广，罢官后居家无锡惠山，筑园建亭，蓄养声伎，“歌儿舞女，绮席华筵”，日日“用钱如水”③。潘之恒曾在他家中留居观剧，称赞说，邹班习艺二十年，艺人更换数代，“而晚嗜乃益入神”④。潘之恒所见艺人中，有三人皆伎艺精绝，潘之恒为他们各自题诗品藻。一是正生何奮华，“闲情远致，止步翘首，即有烟霞之思”。二是旦色潘鎣然，“情在态先，意超曲外”，潘之恒特别怜惜她的“宛转无度”，说是“于旋袖飞趾之间，每为荡心”。三是小旦何文倩，“姿态既婉丽，而慷慨有丈夫气”，以演王衡《郁轮袍》杂剧最为出色。⑤ 潘之恒为邹班的演出效果所震慑，赞叹说：“坐中耳不宁倾，目不停瞬，语交而若有失，杯举而亟挥之”，“技亦至于斯乎？”⑥ 邹班的教师姓王，可能就是王

① ［清］褚人获《坚瓠集》卷一《周铁墩传》。
② 参见［清］黄文旸《曲海总目提要》卷十三“鲛绡记”条、［明］潘之恒《鸾啸小品》卷二《吴剧》篇。
③ ［明］张岱《陶庵梦忆》卷七“愚公谷”条。
④ 潘之恒《亘史·杂篇》卷四“文部”《原近》。
⑤ 潘之恒《鸾啸小品》卷三。
⑥ 潘之恒《亘史·杂篇》卷四“文部”《原近》。

渭台。王渭台，吴中名伶，善于揣摩剧本的曲情理趣，并体现在表演之中，潘之恒“一夕见渭台之剧，于‘思亲’之【雁鱼】（即《琵琶记》第二十三出）、‘悼亡’之‘南、北’（即《荆钗记》第三十五出），才吐一字，而形色无不之焉。”①

万历时期安徽歙县的吴越石家班以演出汤显祖名剧《牡丹亭》擅场，值得在此一提。《牡丹亭》一剧因其所体现生命观的卓奇幻绝，受到当时文人士大夫的交口推赞，然而也正因为其思致深邃，不易于在舞台上把握。吴越石在排演此剧上下尽了功夫，“先以名士训其义，继以词士合其调，复以通士标其式”，使艺人真正把握了其神韵，然后演来，“能飘飘忽忽，另番一局于缥缈之余，以凄怆于声调之外”，大获成功。吴班有吴儿十三人，其中蘅纫之为旦角，扮演杜丽娘，荃子之为生角，扮演柳梦梅，皆为殊才，引得观赏者潘之恒赞不绝口，他说：



图22 明天启吴兴闵氏朱墨套印本《牡丹亭记》插图

杜之情痴而幻，柳之情痴而荡。一以梦为真，一以生为真。惟其情真，而幻荡将何所不至矣。二孺者，蘅纫之江

① 潘之恒《亘史·杂篇》卷四。

> 薾、荃子之昌薾，皆吴阊人，各具情痴，而为幻为荡，若莫知其所以然者……江薾情隐于幻，登场字字寻幻，而终离幻。昌薾情荡于扬，临局步步思扬，而未能扬……

薾、荃二人，能把《牡丹亭》中氤氲漫漶、恍然寂然、不知始终、若存若亡的一缕飘忽情思，表现得真真幻幻、虚虚实实，真可谓汤公知音。无怪潘之恒慨叹："乃今而后，知《牡丹亭记》之有关于性情，可谓惊心动魄者矣。"①

万历到明末这一段时间的著名戏曲家班，又有浙江山阴（今绍兴）张岱家中豢养的一班。张岱（1597～1679年）出身仕宦，家中从他祖父开始豢养戏班，一直到明亡，前后换了六茬艺人。张岱《陶庵梦忆》卷四"张氏声伎"条中记载其历史情形颇详，引在这里：

> 我家声伎，前世无之。自大父于万历年间与范长白、邹愚公、黄贞父、包涵所诸先生讲究此道，遂破天荒为之。有可餐班，以张采、王可餐、何闰、张福寿名。次则武陵班，以何韵士、傅吉甫、夏清之名。再次则梯仙班，以高眉生、李岕生、马蓝生名。再次则吴郡班，以王畹生、夏汝开、杨啸生名。再次则苏小小班，以马小卿、潘小妃名。再次则平子茂苑班，以李含香、顾岕竹、应楚烟、杨䮄駬名。

这是从万历一直到明末四、五十年间张家六个戏班中拔尖艺人的记录，可惜没有作进一步的详细介绍。我们只在该书卷四"严助庙"条里见到苏小小班的马小卿十二岁扮咬脐郎，"叫绝"；在卷

① 潘之恒《亘史·杂篇》卷四"文部"《情痴》。

七“过剑门”条里又看到张家“旧伶”马小卿和陆子云演出《西楼记》，陆子云应该是和马小卿同班，这时二人已经从张家出来，现在都是南京兴化大班的演员。由于“精鉴赏”的旧主人前来观看，她们在场上都“气色大异”，演出格外小心，但张岱对她们的伎艺也没有详加评论。

阮大铖家班的演出质量在当时是杰出的，这得力于主人对于戏剧的精通。阮大铖（1587～1646年）号圆海，曾官光禄卿，因趋附宦官魏忠贤，崇祯时被罢职，流寓南京，在家中豢养戏班演出自乐，并欲以此广延士林、博取众誉、扭转恶名。阮大铖精音律，通戏场，所撰传奇剧本出出都适宜演出，对于家班演技又追求精益求精，因此阮氏家班是有名的。对此张岱曾有高度评价。张岱《陶庵梦忆》卷七“阮圆海戏”条说：

> 阮圆海家优，讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，与他班卤莽者又不同。故所搬演，本本出色，脚脚出色，出出出色，句句出色，字字出色。余在其家看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧，其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明，知其意味，知其指归，故咬嚼吞吐，寻味不尽。

与申时行、邹迪光相比，阮大铖能够自己指导家班，并把全部精力和才华注入其肌体，因此前者培养了好艺人，后者则出了好节目。与张岱相比，阮大铖自己能够撰写很好的传奇剧本，张岱虽然“精鉴赏”，却不能像阮大铖那样把剧本结构技巧与艺人表演技巧结合起来，使演出达到更高的舞台水准。因此，阮大铖家班的成就是独特的。只是由于阮大铖政治人格方面的缺陷，使他的家班艺术得不到更多的承认。

家班里有一类是专门的“女戏”，即全部由女艺人组成。事实上这类家班不大像戏班子，而更接近于主人所蓄养的声伎。它的成员通常都是主人的姬妾，以歌舞为业，演戏也是歌舞的一种，作为戏班来说则常常角色不全，所演剧目也不多。人们也不从戏剧效果的角度来要求它。这一点，可以从张岱对朱云崃女戏的评价里看出来。张岱《陶庵梦忆》卷二“朱云崃女戏”条说：

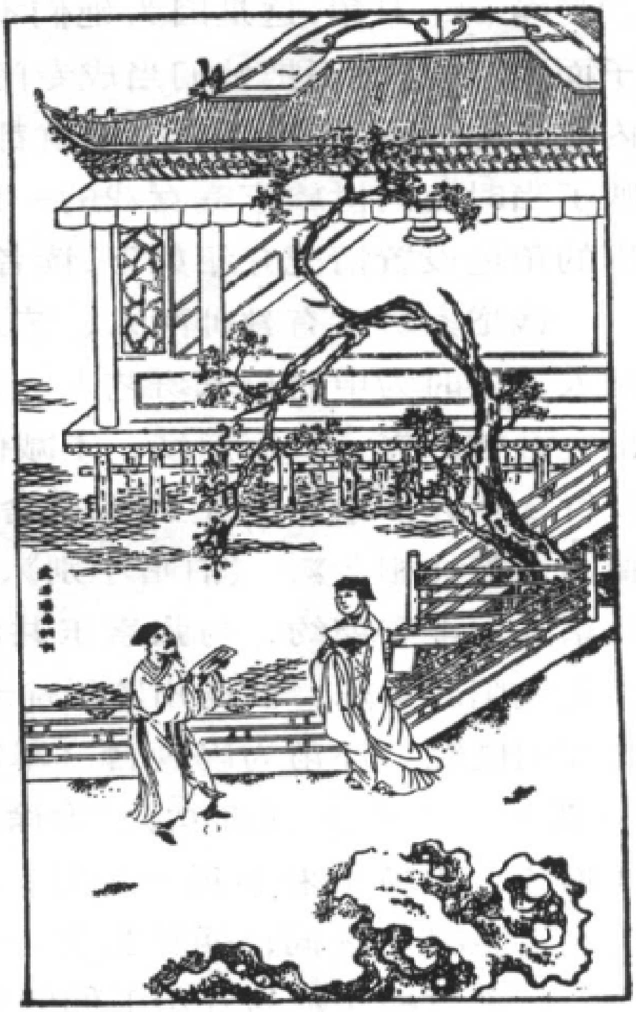


图 23　明崇祯刊《燕子笺》插图“约试”

> 朱云崃教女戏，非教戏也。未教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞，借戏为之，其实不专为戏也。郭汾阳、杨越公、王司徒女乐，当日未必有此。丝竹错杂，檀板轻讴，入妙腠理，唱完以曲白终之，反觉多事矣。

家班女戏中最著名的，为监察御使常熟钱岱的家班。钱岱因为怕权相张居正猜妒自己，就在万历初期或更早一点致仕告归，回到家乡以词曲自娱。他的家班各门角色比较齐整，能够演出一些大戏，在女戏里是知名的。但即使如此，他的家班也还不是一个成熟的戏班，女艺人一般都只能演几出戏，各种角色也都不尽称职，特

别是净、末、丑角，这是因为她们本来只是一些以歌舞见长的女孩子而已。钱岱也不把她们当成专门的戏子看待，每月只让其为家宅内眷演出一两场戏，其余时间就都只演奏器乐歌舞①。这种情形反映了当时宦门世族家庭女戏的一种面貌。为说明问题，现将钱岱家班的角色设置情况介绍如下，读者自会一目了然。

钱岱家班共有教师两人，艺人十二人。教师一为沈娘娘，苏州人，少时为申时行家班艺人，善度曲，年已六十余岁，探喉而出，音节嘹亮。衣冠登场，不减优孟。二为薛太太，苏州人，善丝竹，年五十余。老生为张寅舍（素玉），家人女，体态端雅，擅演《芦林相会》、《伯喈小别》、《汲水诉夫》。正旦为韩壬壬，北京人，丰姿绰约，与张素玉共演《芦林相会》、《伯喈小别》。原为弋阳腔女乐，被扬州监税徐老公作为礼物送给钱岱，钱岱令其改唱昆腔。外角为冯观舍（翠霞），扬州人，姿容秀丽，擅演《开眼》、《上路》、《训女》。为徐太监所送弋阳腔女乐改唱昆腔，性聪慧，从扬州来不到一个月，就能说常熟乡语。开始充副末角，只能唱开场词，插科打诨一无所长，只好吹笛弹弦或扮家人，后来教师让她与外角王仙仙交换角色，冯观舍改演外，大见所长。老旦为张二姐，小东门竹匠女，五短身材。小生为徐佩瑶，苏州人，丰满洁白，态度娴雅，擅演张生。小旦有两个，一为吴三三，苏州人，丰姿俏丽，色态双绝，擅演莺莺；另一为周桂郎（莲壁），苏州人，姿容妍丽，体态娉婷，擅演红娘。大净为吴小三，家人女，面白而圆，身材微胖，略近大净要求，但演唱声音过细，缺乏气势。二净为张五舍，扬州人，身材短俏，每扮杂色，缩胸不能为科诨。为徐太监所送弋阳腔艺人。小净为徐二姐，韦县人，与张五舍有同样的表演缺陷。贴旦为月姐，原为徐太监弋阳腔女乐。另外还有一个王仙仙，原来演外角，由于身

① 参见[明]据梧子《笔梦叙》。

材过矮，不能称职，改成副末。[1]

明代家班的组成方式是由主人出资招募艺人，通常是分行当、根据培养前途来招募幼童、幼女，聘请教师进行训练，然后采买行头，适时登场。女乐家班以色为重，艺人的年轻美貌是头等条件，年纪一大就会被主人辞退，因而人员常常更换。张岱《陶庵梦忆》卷四记载他家家班六茬艺人的更换情况说："余历年半百，小傒自小而老，老而复小，小而复老者凡五易之。无论可餐、武陵诸人，如三代法物不可复见，梯仙、吴郡间有存者，皆为佝偻老人，而苏小小班亦强半化为异物矣。"被辞退的家班艺人一般就参加商业戏班的演出糊口，张岱家班的马小卿、陆子云即是。家班教师一般由年老不能上场而有经验的艺人充任，昆曲盛行后，全国各地唱昆曲的戏班，教师多从苏州聘请。钱岱家班教师沈娘娘和薛太太都是苏州人，沈娘娘原来是申时行家班艺人，老了以后成为钱班教师。

① 参见［明］据吾子《笔梦叙》。

第八章　演出场所的随形转移

宋元时期兴盛一时的勾栏剧场，在明代悄悄地偃旗息鼓了。堂会演出由临时性的权宜形式发展为比较固定的形式，因而家庭式剧场逐渐开始孕形。寺庙演出作为明代另外一类主要的演出方式，慢慢发展出较为适宜于观看和演出的剧场形式。同时，还有众多临时性的演出场所出现。

第一节　各种演出场所

明代前期勾栏消歇以后，戏曲演出失去了一个重要的根据地，不得不寻找其替代物。于是，除了更加充分地利用寺庙戏台，更频繁地从事堂会演出以外，也发展起各种各样的演出方式，例如酒楼会馆演出、搭设临时戏台、演船戏甚至随处作场等等。寺庙演出在下一节讲，这里讨论一下其他演出样式及其场所的情形。

一、堂会演戏

宋元时期尽管剧场建筑有了长足的发展，人们有了可以集中观看的娱乐场地，但是汉代形成的堂会演出的传统形式并不由此而稍损，反而一直生生延续下来。毕竟家庭堂会演出比较方便随

意，并能够配合宴会娱宾、喜庆哀丧以及酬神许愿等事情而随时举行，而官府堂会则可以使不便出入戏场的老爷们同样享受到看戏的乐趣，所以堂会演戏保有强盛的生命力。在明代中、后期勾栏剧场绝迹而新兴戏园尚未出现时，堂会演戏甚至成为戏曲演出的主要形式之一。

堂会戏的演出场所是最为随意的，由于戏曲表演的虚拟性和时空自由性特征，它不需要专门的布景和舞台装置，因而对于演出场所并不提出特别的要求，另外戏曲演出的场面也可大可小、可繁可简，这就为堂会演出的随意处置提供了条件。因此，堂会戏的演出场所总是根据观者的条件和要求安排的。



图 24　明万历继志斋刊《黄粱梦》插图堂会演出场面

严格地说，堂会演出最初并不是剧场性演出，它只是临时利用官厅、私家厅堂或庭院的环境，进行随意性比较大的娱乐性表演。但是，由于明代以后堂会演出的经常和大量，一方面使我们不能无视这种演出环境，另一方面也因此导致了堂会演剧场所的朝向正规化发展——私宅里固定的演出环境得以建立，堂会演出也就成为正式的剧场演出，尽管它仍然是不对公众开放的。

明初北杂剧演出主要还是通过勾栏剧场实现，同时也开始走入私宅厅堂。朱有燉《美姻缘风月桃园景》杂剧里说，北杂剧女

艺人桃园景“十分唱的好，四般乐器皆能，又做的好杂剧。但勾栏里并官长家，都予喝彩他”。所谓“官长家”，就是被请到达官贵人家中演出，这种演出就是堂会形式。堂会演出逐渐风靡，慢慢成为一种社会习惯，于是就出现明顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条所描写的情形：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐，或三四人、或多人唱大套北曲……后乃变而尽用南唱……大会则用南戏。”其中说得很清楚：南京在万历以前，堂会都用北杂剧承应，后来由于南戏压倒了北杂剧，于是又改唱南戏。这当然只是南京的情形，南京由于宫廷教坊的长期坚持，北杂剧一直是主导的戏曲样式，但在东南几省其他地区和城市里就不一定如此了。

明代堂会戏曲演出是城乡富家大户爱好并借以夸饰的娱乐活动，每逢家里有了红白喜事，甚或只是来了客人，总要唱戏摆酒娱宾。明人兰陵笑笑生《金瓶梅词话》里就有许多描写。例如第三十六回，财主西门庆在家中花园卷棚里待客，叫了一起苏州戏子伺候，“共三个旦、两个生，在席上先唱《香囊记》。大厅正面设两席，蔡状元、安进士居上，西门庆下边主位相陪，饮酒中间，唱了一折下来。”第四十三回西门庆家中为李瓶儿做寿，也叫了一台戏。又如第六十三回，李瓶儿去世，西门庆为她办丧事，在家中“叫了一起海盐子弟搬演戏文。”第六十五回西门庆招待来祭奠的宦官，仍然用这班海盐子弟演戏。

堂会演出最常见的场所还是在厅堂内，《金瓶梅词话》第六十三回描写的即是如此。该书于此处还有一幅插图，图绘场景正好为我们提供了形象资料：大厅中间摆有地毯——时称红氍毹，作为演出场地，周围设桌席供宾主坐赏，大厅边厢的格扇后有女眷在内观看，而垂有帘子将她们与外边人们的视线隔开。

《金瓶梅词话》图绘的是私宅堂会情景，至于官厅堂会形象则可以从崇祯刊本《盛明杂剧·义犬记》插图里看出来。剧中袁

灿在官衙设酒招待狄灵庆，召唤一班弋阳腔子弟演出《葫芦先生》杂剧。图绘一座宽敞的抱厦，内中摆设桌椅，袁灿正坐，狄灵庆侧坐，二人饮宴观剧。抱厦前方设一地毯，上面葫芦道人与丑角扮演的没奈何二人正在表演。旁侧有一人同时击打一鼓、一板，另一人敲锣，正为演出进行伴奏。

如果堂会演出的厅堂有边厢，边厢就自然成为艺人搁放戏箱并从事换装和化妆的戏房。崇祯刊本《荷花荡》传奇插图里，绘有一幅堂会演出《连环记》传奇的场景：正厅中央地毯上正在表演的是王允，旁边立有观者与伴奏者。一侧边厢作为戏房，可以看见里面摆有打开盖子的戏箱，架子上挂有各种髯口和盔头，装扮成董卓、貂蝉和吕布的演员正在化妆。也可以用厢房做戏房，那就更加宽敞，连演员休息的地方都有了。《金瓶梅词话》第四十二回说："西门庆分付，西厢房做戏房，管待酒饭。"这里的西厢房，既是化妆室，又是休息室，同时也就是饭堂了。

伴奏艺人停留的处所，有时不在厅堂上面，而在堂前台阶下面。例如《金瓶梅词话》第四十三回描写众人为李瓶儿做寿："阶下戏子鼓乐响罢，乔太太与众亲戚又亲与李瓶儿把盏祝寿。"把伴奏乐人安排在台阶下面的目的大约是避免乐声过于聒噪，以便不影响坐在厅堂里面的人饮酒作乐。于是"下边鼓乐响动，戏子呈上戏文手本，乔五太太分付下来，教做《王月英月夜留鞋记》。厨役上来献小割烧鹅……戏文四折下来，天色已晚。"

又有利用四合院建筑的整体布局作为剧场的，通常是主人坐正厅，而把正厅前面的对厅拆去格子墙板，作为戏台。有时为了视野不受干扰，主人在设计房屋时就已经根据演出需要作了改造。《陶庵梦忆》卷三"包涵所"条说，包家"大厅以拱斗抬梁，偷其中间四柱，队舞狮子甚畅。"包涵所有自己的戏曲家班，他设计这座大厅当然主要是为演戏用的，舞狮子只是偶尔为之。将厅堂正面省去四根柱子，使观看不受阻碍，这已经是从建筑学角

度对于剧场形制的考虑了。

为了追求气派和声势，也为了摆设更多桌椅以广泛接纳客人，还可以在庭院里搭设彩棚演出。彩棚搭在四合院的天井上，把露天四合院变成有顶棚的演出和宴饮场所。《金瓶梅词话》第六十三回描写西门庆为李瓶儿做丧事，在院子里搭棚唱戏："分付搭彩匠把棚起背，搭大着些，留两个门走，把影壁夹在中间。"所用材料有"六十根杉条，三十条毛竹，三百领芦席，一百条麻绳"。这个棚子面积很大，能够"放十五张桌席"，于是"点起十数枝高檠大烛来，厅上垂下帘，堂客便在灵前，围着围屏，放桌席往外观戏。"演戏和酒席都设在棚中，眷属则在两旁厅堂内吊帘看戏。

总之，在明代一些豪家巨族的家宅中，堂会演戏的场所开始走向固定化和建制化，随着堂会演出的进一步兴盛，家庭剧院也就相应出现了，虽然我们今天只见到清代的记载，但明末是有可能出现这类小型庭院或厅内剧场的。

二、酒楼演戏

宋元时期演戏有专门的场所——勾栏，普通民众看戏都到勾栏里去，酒楼只能作为辅助性质的清唱场所，其演唱目的也只是为了助饮而不是为了看演出。明代中期勾栏衰竭之后，城市演戏失去了固定的地点，酒楼就起而代之，发挥了承代的作用。

明末出现了在酒馆里进行戏曲演出的记载。明人祁彪佳《祁忠敏公日记》崇祯五年（1632年）五月二十日记曰："羊羽源及杨君锡缑皆候予晤，晤后小憩，同羊至酒馆，邀冯弓闾、徐悌之、潘葵初、姜端公、陆生甫观半班杂剧。"次年正月十二日记曰："就楼小饮，观《灌园记》。"说的都是在酒馆里观看演戏的情景。

酒馆里供演戏的设备情况，明天启《慈溪县志》里透露了一

点："东西廊皆有酒楼……宋元以来皆为戏台，歌鼓之声不断。台之四面皆楼，楼前商泊云屯，往往于楼上宴乐。"尽管记载得不是十分清楚，大体上也可以知道，慈溪县酒楼戏院的设置情况是：中间有一个戏台，戏台的四面都环绕以酒楼，客人在楼上饮酒，一边就向下面看戏。这种剧场建制的主要目的不是为了演出而是为了客人饮宴，演出仍然只是助饮的一种方式，所以建筑的重点部位在于酒楼而不是戏台。但是，这种众楼围绕戏台而建，把戏台包在中心的建筑形式，已经接近后来的正式剧场形制，可以视为其滥觞。

和酒馆演戏性质类似的是客店演出，明人张岱《陶庵梦忆》卷四"泰安州客店"条所记客店演戏情况，实际上也和上述酒馆演戏差不多：泰安州因为香客到泰山进香的人多，有很多客店，客店里设有演戏场所，每当香客拜山回来，店里就设酒席并演戏庆贺，席分三等，"上者专席，糖饼、五果、十肴、果核、演戏；次者二人一席，亦糖饼，亦肴核，亦演戏；下者三四人一席，亦糖饼、肴核，不演戏，用弹唱。"这种客店演戏的形式应该是酒馆演戏的变相，只是它的演员和观众都分[illegible]，大概属于清唱

请本乡戏班来进行演出，这一重功能就更为显著。

明末一些士人笔记里透示了会馆里演戏的信息。《祁忠敏公日记》崇祯五年（1632 年）八月十五日记他在“同乡公会”看戏的情景，这一同乡公会就是山阴（今浙江绍兴）商人在这里开设的会馆：“出晤钟象台、陆生甫，即赴同乡公会，皆言路诸君子也。冯邺仙次至，姜䜣愚再至，余俱先后至，观《教子》传奇，客情俱畅。奕者奕，投壶者投壶，双陆者双陆。”六年正月十八日说：“午后出于真定会馆，邀吴俭育、李玉完、王铭韫、水向若、凌茗柯、李滑磐斋饮，观《花筵赚记》。”真定即今河北省正定县，这是河北商人的会馆。二十二日说：“即赴稽山会馆，邀骆太和，马擎臣则先至矣，再邀潘朗叔、张三峨、吴于王、孙湛然、朱集庵、周无执饮，观《西楼记》。”稽山指会稽、山阴（今浙江绍兴），稽山会馆或许就是上面提到的“同乡公会”所在地。祁彪佳反复在各地会馆里看戏的经历表明，当时的会馆演戏已经是十分经常的活动，会馆成为当时演剧场所中很重要的一种。

四、搭台演戏

尽管城市乡村里遍布着神庙戏台、酒馆戏台、会馆戏台等，但还不能够满足民间的广泛需要，仍有大量的演出是在临时搭设的戏台上进行的。这类戏台往往选择场地空旷处，用条木席布等原料临时捆扎搭架而成，再用各色颜料涂绘装饰一新，明人王应奎《戏场记》所谓“架木为台”，再“幔以布，环以栏，颜以丹谷”①。它的好处是可以根据需要以及地形，随时随地搭设，材料临时凑集甚至借用，用过之后又可以拆卸，省却了工本。

文献资料里的最早搭台记载是《水浒全传》。其第一〇三回

① ［明］王应奎《柳南文抄》卷四。

曰："这里西去一里有余，乃是定山堡内段家庄。向本州接得个粉头，搭戏台，说唱诸般品调。"第一〇四回又说："那戏台却在堡东麦地上。那时粉头还未上台，台下四面有三四十支桌子，都有人围挤着在那里掷骰赌钱。"说的是农村麦子登场后在收获过的麦田上搭台演出以示庆贺的情景。除了正台以外，还有三四十个桌子供赌钱用，没有提到看台。张岱《陶庵梦忆》卷六"目莲戏"条则说到"女台"："余蕴叔演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍、能相扑跌打者三四十人，搬演目莲，凡三日三夜。四围女台百什座。"这是在阅兵广场上搭台演戏的记录，戏台旁边所设百十座女台，是各户人家自己搭设来供女眷观戏用的，它使演出场面更增添了红火的气氛。

城市街市搭台演戏场景可以在绘画中看到。常熟翁氏旧藏明人画《南都繁会景物图卷》里绘出一幅南京街市临时搭台演戏图，把当时城市里三月庆春游艺活动中的戏曲演出描摹得淋漓尽至。戏台搭在一条繁华的街道正中，用木条和席子搭成，戏台搭成仿砖瓦结构的单檐歇山顶，台周有栏干围绕，台后另搭一座戏房，有上下场门与前台相通，戏房里有一画红脸艺人正在对镜装扮。在这幅图里值得注意的是观众观看的地点。因为是当街搭台，观众当然主要是站立在街道上。另外，在街道的侧翼又用木条和木板搭有两座女台，上面用布幔遮顶，台上坐有众多女眷（前台十二人，后台八人），有的抱有孩子，后台有一小儿站在台边正从台下小贩托举头顶的盘子里取买点心。此外，在街道旁侧的万源号银铺、极品冠戴铺外侧的楼廊上也挤满了看客。图画所表现的街市搭台演戏场景告诉我们，这种演出形式对于观众的安置是就地取材的，随处借用当地所具有的旷场和建筑，构成一个剧场空间。

神庙演出有时为了扩大观众场子，也在庙外搭设戏台。明人绘《南中繁会图》中，有一个在临时搭设的戏台上演出的场面，

其前方露出的神庙钟楼透示了演出的庙戏性质——这座戏台就是在神庙门外搭设的。

五、船戏

明代万历以后，东南水乡的士大夫喜欢在船上看戏，名士如冯梦祯、祁彪佳、张岱等皆如此，他们的著述里常有船舫演剧的记载，如冯氏《快雪堂日记》万历二十七年（1599年）十一月初四日说："以风大不堪移舟，闷坐作戏。戏子松江人，甚不佳，演《玉玦记》。"万历三十一年（1603年）七月十一日说："同屠冲旸驾楼船至矣。初闌入余舟，遂拉过其船。船以为馆，留余叙，张乐演《拜月亭》。"十七日又说："既午过屠舟，久之，包仪甫至，遂过大舟。先令诸姬隔船奏曲，始送酒做戏。是日，演《红叶》传奇，坐又久之。"祁氏《祁忠敏公日记》崇祯九年（1636年）正月初十日说："赵应侯过访，与之小酌。午后憩于舟中。乃邀王云岫、王云瀛及潘鸣岐小酌，观《投梭记》。"十五年（1642年）十月十七日说："刘雪涛公祖见招，赴酌于湖舫，观《红梨花记》。"十六年十月初五日说："……及舟，则李子木张宴待矣，举酌，观《一捧雪记》。"等等。

用于演剧的船，有一种特别高大，上有重楼，据张岱说是包涵所的发明，他在《陶庵梦忆》卷三"包涵所"条里说："西湖三船之楼，实包副使涵所创为之。大小三号，头号置歌筵，储歌僮……客至则歌僮演剧，队舞鼓吹，无不绝伦。乘兴一出，住必浃旬，观者相逐。"这种"创新"是穷奢极欲的结果，而它一经出现，立即引起士大夫纷纷仿效，又更加助长了当时的侈靡之风。同书卷八"楼船"条说张家一次在楼船上用木排搭高台演戏，城里乡下来看戏的大小船只有千余艘。午后忽然刮起飓风，巨浪磅礴，大雨如注，楼船因为太高而几乎倾覆，于是用几千条缆绳密密系住，风不能撼，一直坚持着演完。

受到这种风气的启发，明末杭州虎丘山塘就出现了一种商业演出性质的戏船，名为“卷梢”，泊在一处演戏，戏台就是船头，船舱则是戏房，观众另雇一些称作“沙飞”、“牛舌”的小舟，环绕其旁看戏，还有小如瓜皮的“荡河船”往来渡客。碰到大风雨，戏就得停止。如果演得不好，岸上的观众会扔砖头瓦片，也只得终止。有时各船顶板上站人太多，害怕翻船或掉人入水，又停演。①

六、随处作场

事实上，中国戏曲时空自由、依靠演员表演确立舞台假定性以及明确的“演戏”观念，使之对于专门化剧场的要求并不强烈，它对于演出场地采取了极其随意性的处理方式，经常是随时利用各种地形和建筑进行表演。因此，随处作场常常是戏曲最一般的演出方式。

明清文人有许多记载，讥刺一些官僚在不应该的地方演戏，弄得斯文扫地，这些恰恰是当时戏曲演出随处作场的绝好例子。例如明人褚人获《坚瓠集》卷六记载，明弘治末（1505 年）有一位南海人担任泉州府学教授，在学校里面的明伦堂设宴演出《西厢记》杂剧，被学生讥讽说：“斯文不幸，明伦堂上除来南海先生；学校无光，教授馆中搬出西厢杂剧。”无独有偶，清人阮葵生《茶余客话》记载说，督臣董默庵“会议郡庠尊经阁下，先演剧《杨椒山写本》一场”。郡府学校的尊经阁下也成了戏场。至于官府衙署演戏则是常事，如清人焦循《剧说》卷六引《珍珠船》曰：“谢宪使朝鲜，正德初，以御使升浙之宪副。始上任，开宴，优人以前传奇（指元人费唐臣杂剧《苏子瞻风雪贬黄州》）呈。”

明末祁彪佳、张岱等东南名士喜欢在山亭、湖心亭甚至僧房

① 参见［清］孙毓修《绿天清话》、顾公燮《消夏闲记》。

等地演戏。如张岱《陶庵梦忆》卷七“闰中秋”条记载，崇祯七年（1634年）闰中秋夜，张岱和友人会于蕺山亭，张岱“命小傒岭竹、楚烟，于山亭演剧十余出，妙入情理，拥观者千人，无蚊虻声，四鼓方散”。卷一“金山夜戏”条记载，崇祯二年（1629年）八月十六日，张岱乘船半夜经过金山寺，忽然兴起，“呼小仆携戏具，盛张灯火大殿中，唱韩蕲王金山及长江大战诸剧，锣鼓喧阗”，引得一寺僧人都来看，天将亮时离开，僧人竟不知道演戏的是人是鬼。

总之，戏曲演出的场所可以是极其随意的，我们在谈到戏曲的剧场时，不能不重视它的这一特点，从而对其随处演出的场所投视一定的注意力。

第二节　神庙剧场的变迁

一、剧场环境的改观

宋元时期的神庙剧场并不适宜于戏曲的演出活动。一般来说，当时的戏台都孤立地建在神庙大殿的庭院中间，面向神殿，不和其他建筑相连属，今存元代戏台在神庙中所处的位置大多都是如此。这是由它祭神演出的使用功能所决定的。人们进入庙院，走向大殿时要从两侧绕过戏台。戏台建筑在神庙中的这种相对独立性质，使人们得以对其设置与否进行灵活处理——添置和减去戏台，都不影响整体庙貌和布局。

宋代以后，神庙中建筑戏台的越来越多，一些原来没有设置戏台的神庙也纷纷增建，今天不时可以见到一些神庙在原有庙院里加盖戏台的碑刻记载。也有些神庙在最初兴建时囿于经济力量的限制，先构筑主体部位，以后有条件了再加盖戏台。这些都建立在当时戏台对于神庙的相对独立性上。

但是，这种剧场在建筑设计上并不考虑对观众的安置，也不

过多考虑演出时的音响效果。其戏台由原有的露台改形而来，其两侧廊房只作为庙体建筑而并不参预戏曲演出活动（但它对戏台所起到的回音共鸣效果也无意中为神庙剧场的构成提供了条件），观众只在庙院里随意站立停留而已。

明代建立（或者重建）的神庙，其结构有所改变。由于在神庙中修建戏台已经形成传统，因而在最初设计的时候就把戏台纳入了神庙的整体结构，使之成为神庙结构组成中一个不可分割的部分。许多神庙都直接利用戏台来构建庙中的一重院落，也就是说，利用戏台和厢楼、廊房、院墙的连接来分隔庙中空间，戏台已经不再是庙院中间孤零零的存在，而与其他建筑连在一起。其最普通样式为：由正殿、两侧廊房和戏台构筑起一个完整的四围空间，构成封闭式的观演环境。

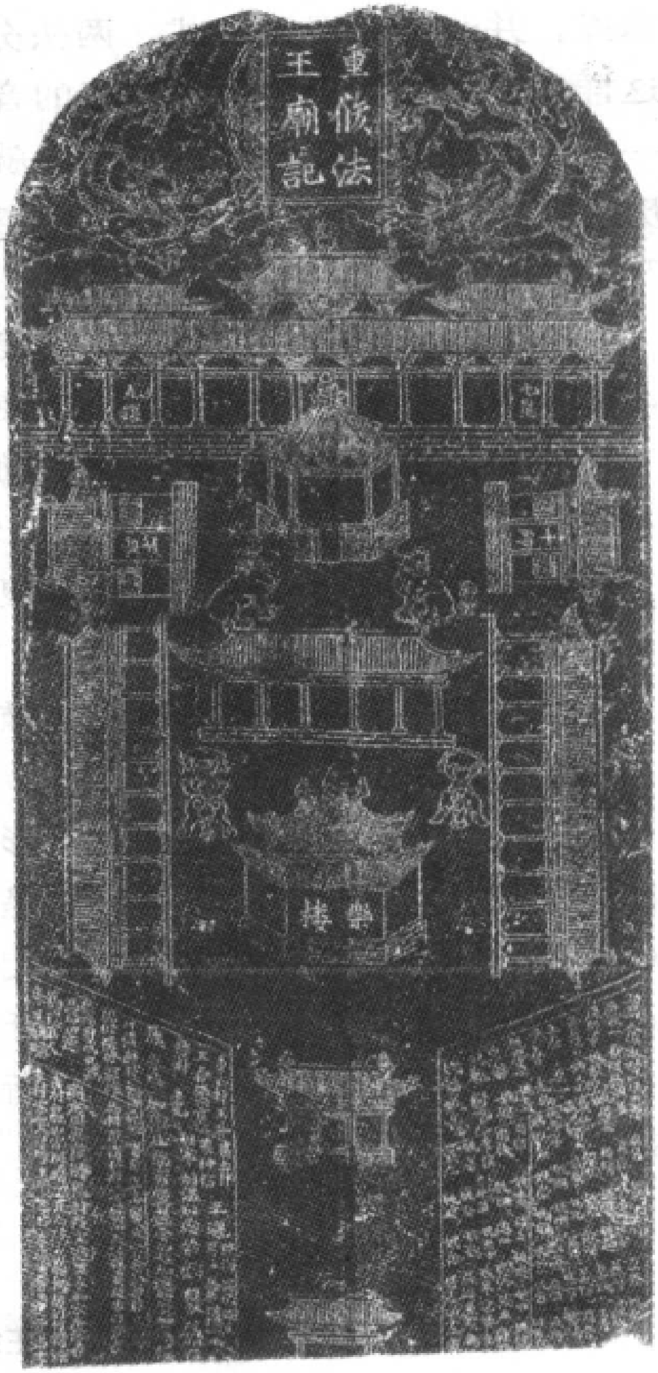


图 25　山西稷山法王庙明成化七年（1471 年）庙貌图碑

在这种四围院落剧场的基础上，一些庙宇又从增强音响效果

以及适宜于观演的角度对结构作出调整，把两侧的廊房向中轴线靠拢，并改为两层楼房式，两头分别转折而与戏台和神殿连接。这样做的结果，一是形成更好的音箱效应，二是利用厢楼作为另一重观赏空间，完备的神庙剧场就形成了。其发生时间大约在万历时期或以后，因为此前未见到实例，而清初这种样式已经普及。

这类剧场性质的庙宇，在构建时就已经把戏曲演出和观赏的条件放在重要的位置来考虑，这使其剧场性质加浓，庙宇性质褪色。人们在庙里所进行的主要活动就是演戏（当然仍然保留了酬神的目的），神庙建筑除了正殿以外也大多是为演出而设，有时正殿的构造和规模反而不如戏台复杂宏大。因此也可以说，它们就是中国式的剧场。

以后，神庙剧场的建筑样式被其他剧场形式吸收，形成了晚明以后中国剧场的一种典型样式。首先是明后期各地兴起的商业会馆完全模仿了神庙剧场的建筑形制，利用它的酬神和演剧功能来为商行的经济活动服务；其次是它进入了世俗生活的场所，成为私家庭院里的小型剧场——这使传统的厅堂庭院式演出朝向剧场化发展；其三是它成为清初宫廷各类大小戏台的建筑范本；其四，也是最重要的，它为清代以后兴起的专门化剧场——城市戏园提供了建筑上的经验和范式。

二、戏台结构的变化

明代前期，戏台建筑也开始在结构上发生变化，把过去平面近似方形的亭榭式结构改为平面长方形的殿堂式结构，即根据表演的需要，加宽台口，缩小舞台进深。这一变化给戏台梁架结构带来的影响，是从元代四角攒尖式扒梁构造向横向抬梁的式样转换。明代后期到清代，过去那种平面呈方形的单幢戏台建筑形制又开始发展出多种变形，例如变化出双幢竖连式、双幢台口前凸

式、三幢并连耳房式等等各种样式。

戏台平面的变形主要结合后台（戏房）的不同设置方案而发生相应变化。例如双幢竖连式是前后连接两重建筑，前一重为台口，后一重为戏房，二者共同构成一个完整的戏台。其典型样式见山西省晋祠水镜台戏台。该台规模宏伟，雕饰藻丽，创建年代虽不详，但从其建筑形制看，应该是明代建筑。其结构为戏房加台面式，戏房为单檐卷棚式屋顶，戏台为重檐歇山式屋顶。台面长 17.3 米，宽 6 米，戏台变成了横宽竖浅的情况。水镜台西北数十米处另有一座关帝庙戏台，形制与水镜台近似而略小，大概是模仿它而建。

台口前凸式戏台是在双幢竖连式戏台的基础上稍加变动，把前幢建筑的面宽缩小，再与后幢连接。一般是第一重建筑建成亭榭式，平面方形，用作表演区，第二重建成殿堂式或房屋式，平面长方形，用作后台，台口面宽较后台为窄，这样就形成前凸式。

三幢并连耳房式戏台是把竖连式双幢建筑改为横连式三幢建筑，把通常放在后部的戏房挪到台口两侧，于是形成又一类样式。

根据戏台在庙宇中所处的位置、建筑形制及其附带功能的不同，又有不同的戏台类型出现。最常见的是山门戏台，其样式为戏台横跨于庙宇的山门上方，在台基下留一门洞供行人通过。人们进入庙门时要从戏台下穿过。山门戏台又可以有不同的设计方法，最常见的当然是台板下面为道路，行走演出两不妨碍。但也有变通的情况，例如道路劈开台基，把戏台分为两半，平时走人，演戏时则在上面搭板，将两边的台基连为一个整体。

山门戏台又有一种替代的形式，把山门开在戏台的旁侧，人们进庙时并不通过戏台，而是从台侧绕过。山西省翼城县樊店村关帝庙即是一个实证，其中戏台为明弘治八年（1495 年）创建，

清道光十一年（1831年）重建。

又有过路式戏台。它和山门戏台的性质相仿，只是不建在神庙山门上而建在通路上。戏台建成楼式，楼上为台面，楼下骑跨道路，中间有路通过。如果这种戏台建在城市街道上，演出时街道就成为观看用的广场。

实际应用中还有更多的变通，无非是根据地理条件以及对戏台前后台的不同安排而形成各种变化。浙江省绍兴县龙舌嘴戏台横跨在一座桥上，由于地方狭窄，不能建后台，就采取便宜措施，把戏房建在戏台左后方，演员利用梯子上下。又有些戏台不建后台，而利用各种条件来变通，例如有些戏台后部原有楼阁，就把演员化妆室设在楼上，通过上下场门处的梯子进出。浙江省乐清县慎江乡五岳圣帝殿戏台、黄华乡陈府爷殿戏台都是这样。

明清戏台在建筑时更加注意它的音响效果，采取了许多不同的措施来进行实验，例如许多戏台在台口处添置八字影壁，使声音通过它的喇叭口作用尽可能地向前方扩散；如利用拱洞的回声原理，把后台砌成窑洞形；又如在台板下面埋置大瓮，形成空洞效果，以增加回声；再比如把戏台建在水前，使声音传达时加入水的回声，以美化音质；戏台顶部的藻井建筑也日趋精致细密，以保证拢音；用四合院式建筑把剧场的四围空间封闭起来，也是一种聚拢声音和增添回音效果的方法。

由于气候、物产、民俗心理等因素的差异，中国古代南北方戏台的建筑式样及其风格，形成迥异的特点。北方干燥少雨，多风沙，在戏台的建筑形制上常采用封闭式结构，更多利用砖、石等笨重材质，垒砌成实底的台基和比较厚实的墙面，台口敞开面小，山西、陕西等省以及河北、河南的部分地区民间还流行三面封口一面观看的所谓“镜框式”戏台；屋顶用材也粗大敦实，反翘举折的翘度不大，因此屋顶的坡度平缓。这类戏台的外观往往比较粗拙，给人厚重而敦朴的感觉，更加接近普通民居的建筑式

样。南方温热潮湿，常常有暴雨，在建筑上多采用开放式结构，用砖、石、木作建筑材料的固然不少，也常常利用竹子、芦苇等材质，戏台一般为三面透空的式样（即伸出式），台口敞开面大，用木质或石质的柱子支撑屋顶；下部往往是架空式的干阑式构造，以便通风去潮；屋顶的反翘度大，用以减缓雨水对于台基的冲刷。这类戏台的构造常常是逐奇斗巧，给人轻盈流利的感觉，风格则纤丽玲珑。

三、寺庙演出

明代文献里时有在佛寺里演戏的记载，例如明宣德十年（1435年）刊本刘东升《金童玉女娇红记》杂剧里有句："末云：我则半掩着书房门，出承天寺里耍一会来。（院本《行者说法》上。末同院本一行下。）"其中舞台提示的意思是：末在承天寺里看到院本《行者说法》的表演。明人周晖《金陵琐事剩录》引明人沈越《新亭闻见记》还记载，正德十一年（1516年）以后，

> 内臣用事南京守备者十余人，蟒衣玉带。其名下内臣，以修寺为名，各寺中搭戏台扮戏，城中普利、鹫峰，城外普德、静海等处搬演。处各传来扮戏棍徒，领来妻女，名曰真旦。人看者钱四文，舞后二文至一文。每日处得钱十余千。

可见南京寺院里也曾搭台演戏。明代公安三袁之一的名士袁小修也常常喜欢在寺院里看戏，他在《游居柿录》卷十一里说："米友石见召，同君御、修龄诸公，命歌儿演新曲城西净业寺前……同龙君御、米友石饭于长春寺，寺在顺城门外，斜阶看演《昙花记》。"文人雅士喜爱佛寺的清静幽深，在这里看戏当然别有一番感觉。南明小朝廷将亡时还有不屑王侯靠在寺院演戏来聚银，清

人海外散人《榕城纪闻》“顺治辛丑十八年七月”条说，明靖南王耿继茂在福州，“带戏子十余班，终日在南门石塔寺演唱，榜称‘靖藩’。看者每人索银三分。”当时清人尚未打到福建，所以耿继茂还在歌舞升平、醉生梦死。令人不解的是，国家将亡，竟然也还有人前来看戏！



图 26 明宣德十年（1435 年）金陵积德堂刊《金童玉女娇红记》插图

但是，神庙演戏的主要基地却是民间杂庙而不是佛寺。佛寺常常由于其仪式、礼俗方面的限制而不能成为便利的演剧场所，民间杂庙的祭祀仪式和礼俗却是与演戏紧密联系在一起的，通常所有庙神的圣诞节日都是靠了演戏来庆贺的，杂庙的庙会活动又靠了演戏来烘托热闹气氛、联络四方客商，它自然就成了演戏的最好场所。今存神庙戏台，更多地保存在民间杂庙里而少见于佛教寺院，就是这个道理。

明代民间杂庙演戏最好的记载见于张岱的《陶庵梦忆》一书，其卷四“严助庙”条记上元节严助庙的祭祀供戏情况说：

五夜，夜在庙演剧。梨园必倩越中上三班，或雇自武林者，缠头日数万钱，唱《伯喈》、《荆钗》，一老者坐台下对院本，一字脱落，群起噪之，又开场重做。越

中有“全伯喈”、“全荆钗”之名，起此。

用大价钱雇用最好的戏班，按照原本演唱《琵琶记》和《荆钗记》，一个字不许唱错，民间对待神庙演戏的认真精神实在执着。同书卷七“冰山记”条又记载城隍庙的演戏情况说：

城隍庙扬台，观者数万人，台址鳞比，挤至大门外。一人上白：“某杨涟”。□□哗谍曰：“杨涟！杨涟！”声达外，如潮涌，人人皆如之。杖范元白，逼死裕妃，怒气忿涌，噤断嚄唶。至颜佩韦击杀缇骑，枭呼跳蹴，汹汹如崩屋。

这里描写的是明末江南上演李玉所写时事剧《清忠谱》的情景，当时恰值阉竖魏忠贤新败，劣迹公布，引起天下共愤，致使演出时观众过多，庙院无法容纳。

四、庙台建设

由于戏台往往是民间神庙结构的最主要部分之一，它的兴建也是庙里的大工程，常常因为财力的限制，一座庙宇里的殿堂屋宇和戏台是陆续建成的。这样，通常人们要专门为兴建戏台而集资。我们来看一看山西省稷山县南阳村法王庙明代戏台的例子。该庙明成化七年（1471 年）《法王庙创建舞庭记》石碑称：

南阳为邑之巨里，人多乐善尚义，尤笃于事神。善士李文远蚤岁于本庙朝夕供奉香火，尝会里中长者议，欲于正殿前建舞庭一座，佥曰：宜。暨向善多士，协衷致力，募缘乐就。材料既备，乃请良工，而梓匠苏姓名亨者，欣然应曰：“吾注意于斯已久，愿尽心竭力为之，

不求其赏。”遂树舞庭三架转五，规模雄壮，制作工巧，帘偶整饰，无或尚焉。于是以陈列乐舞，奏格神明，有不宜哉！兴工于成化辛卯之仲春，落成于成化乙未之季夏。



图 27 明末刊《鼓掌绝尘》四集四十回十二本插图寺庙演戏场面

该庙内原来没有戏台，后来由李文远出面邀集众人来专门为建设戏台而备料，又有本村工匠苏亨自愿义务为之兴造，于是这座戏台在众人齐心合力之下，终于建成。

第九章　特殊戏剧样式的变化

在明朝这一个时期中，类似于后世的傩戏形式开始出现，目连戏则出现了一个大的发展，木偶戏、皮影戏由于受到人演之戏的冲击而显得萧条，但也有所演变。

第一节　傩戏、目连戏

一、傩戏的转型

由上古承传而来的傩仪，在宋代受到当时兴盛的戏曲艺术的影响，开始向傩戏转变，这个过程于明代完成。近代以来存在于各地的众多傩戏剧种，其源头有些可以追溯到明代，证实了这一点。

例如，安徽贵池傩戏有在明代民间说唱词话基础上形成的可能性。贵池县的家族傩里保存了一些被称为“傩神古调”或“嚎啕戏会”的傩戏抄本，其中有五本与上海嘉定县宣家坟 1967 年出土的明成化年间（1465～1487 年）刊本《说唱词话》里的说唱本形式和词句接近，有些甚至完全相同①，这只能解释为贵池傩

① 参见王兆乾《池州傩戏与成化本〈说唱词话〉》，《中华戏曲》第六辑，山西人民出版社 1988 年版。

戏使用了说唱本作为底本来进行表演，其时间可能在明代前期。依照说唱话本进行戏剧表演的事例早见于元代至元十一年（1274年），当时河北束鹿县村社里的农民就曾“攒钱置面戏等物”，“自般词传，动乐饮酒”①。

贵州地戏显示的种种迹象则表明，它有可能是明王朝初期在云、贵一带实行屯军政策时随着江南军士而来②。山西曲沃扇鼓傩戏甚至可能直承宋傩。少数民族地区的巫傩也许能追溯得时代更远，一直到达史前时期，但其中的戏剧构成则大多透示着明清戏曲的影子，应该是原始巫仪受到成熟了的戏曲文化深刻影响的结果。

中华傩戏还有另外一个单独的发展线，就是藏族的羌姆。羌姆是藏族原始宗教苯教与印度佛教两者的精神信仰和仪式舞蹈彼此结合的产物，它没有受到中原地区傩仪的影响，长期以来在西藏、新疆、蒙古等地传播，清代甚至进入北京，成为黄教雍和宫喇嘛寺里每年一度的打鬼活动，羌姆曾给藏戏的形成以很大影响。

二、目连戏的大盛

目连救母故事的演变在明代中期以前乏于记载，但到了万历初年却出现了两种值得重视的资料。一为山西潞城县崇道乡南舍村万历二年(1574年)抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中所收的《目连救母》供盏队戏剧目和《青铁刘氏游地狱》的哑队戏角色排

① 《元典章》卷五十七。

② 据贵州地戏流行地区传述，地戏为“调北征南”时期由外省军队带来。所谓“调北征南”，指明洪武十五年（1382年）朱元璋派遣傅友德率军征讨盘踞西南一带的元朝梁王巴匝剌瓦尔密，平定后军队就地屯垦戍边。又从清代地方史料看，凡是明代屯军地区，都有地戏的流传，其形态也接近。参见高伦《贵州地戏简史》，贵州人民出版社1985年版，第22、23页。

场单，一为安徽祁门县清溪村人郑之珍所撰万历十年（1582年）刊本《目连救母劝善记》戏文，这真正是空谷足音。它们既反映了目连故事在明代前期一、二百年间的突飞发展，也透示出它在中国南、北地域里的不同足迹。



图28　明万历十年（1582年）新安郑氏高石山房刊《目连记》书影

《礼节传簿》是晋东南农村举行迎神赛社仪式时所遵循的簿规，其中所收录剧目的本事很多出自当地史传演义和民间神话传说，目连故事属于后者。其角色单里对刘青提的剧目提示如下：“《青铁刘氏游地狱》一单：舞千里眼、顺风耳、牛头、马面、判官、善恶二簿、青衣童子二个、白魔太尉四个、把金桥大使者、青铁刘氏游十八地狱、目莲僧救母、十殿阎王、净水童子、木叉行者、观音上。”其中出现的许多中国民间传说中的阴曹地府人物都是原来没有的，赴阴间要过金桥，地狱有十八层，阎罗有十殿，更重要的是观音取代了如来的地位，在在反映出目连故事的大变迁。哑队戏是一种装扮游行而不说不唱的表演形式，从抄本中开列的其他哑队戏角色单也多是佛道神话故事，诸如《鬼子母揭钵》、《五岳朝后土》、《习达太子游四门》、《王母娘娘蟠桃会》《唐僧西天取经》、《二十八宿闹天宫》等等可以看出，它其实是供神仪式的

一种延伸，它取目连救母故事的原因大概就是因为其中显现了地狱景象。但它的戏剧性程度则处于比较低级的水平。被运用在祭神仪式过程中的供盏队戏《目连救母》，也只能是演其仿佛，受到时间和空间上的很大限制。近代晋南原始剧种锣鼓杂戏剧本《白猿开路》或许可以作为《礼节传簿》目连剧目的补充。《白猿开路》的内容为观音命白猿护送目连赴西天求佛，经历许多艰难险阻，收沙僧，斗乌龙，战鱼精，求助于温、马、赵、关四元帅和雷公电母，由关公擒获鱼精。与《西游记》比较，这里的白猿还太缺乏神通，其产生时代可能在吴承恩《西游记》成书之前。上述可以视为明代中期以前北方目连故事的发展轮廓。

《劝善记》是南曲戏文剧本，它成功地运用了南方民间盛行的南戏形式来表演目连故事，得以在其延伸性极大的体制中充分展现自身庞杂的内容，而其含量也已经较明初宝卷有了很大拓展，主要是按照民间实际情形充实了世俗生活的细节内容，又按照生旦表演的路子增添了旦角曹氏的情节线。目连形象的俗世面貌增强，他成为一个虔诚礼佛的小民，为了到西天去见佛，经受了黑松林、寒水池、火焰山、烂沙河等种种磨难，全依仗观音菩萨和白猿法力的保护才得以成行，从这些情节里不难看出与唐僧西游故事的重合。《劝善记》的篇幅也已经十分庞大，长达三册一百折（实为一百零四折，其中四折有词无目），其卷下“盂兰大会”出末云：“目连戏愿三宵毕，施主阴功万世昌。”可见此剧能连演三天，在当时是最长的戏文。把《劝善记》的内容和《礼节传簿》相较，很容易得出南方目连故事已经发展为具有逼真细节的完整世俗戏剧，而北方仍停留在神话和宗教传说混杂阶段的印象。

明代前期说唱文学极其发达，各种民间神话故事都结合着宗教活动兴盛起来，例如观音故事、西游故事、华光故事、封神故事等，万历年间沈德符《顾曲杂言》批评此前的北曲杂剧说：

"《华光显圣》、《目莲入冥》、《大圣收魔》之属，则太妖诞。"说明这些神话传说故事已经广泛进入戏剧领域。目连由原来"神通第一"的佛祖十大弟子之一败落到要由观音菩萨来随时拯救性命，表露了他进一步由神到人的演变痕迹，从而更能够深入民间文化习俗心理，另一方面则说明这一演变出现在中国民间观音崇拜兴起之后。元管道升撰《观音菩萨传略》，元明间宝卷有《香山宝卷》①，明万历间戏文有《香山记》，都是演说观音成道故事的本子，它们勾勒出了民间观音崇拜兴起的脉络。其中的观音为妙庄王之女，还带有一点人味，而到了西游、目连一类的神魔传说里就成为完全不食人间烟火的大慈大悲救苦救难法力博大智慧深远的南海菩萨了。

郑本《劝善记》一经写成，影响立即扩散，"好事者不惮千里求其稿，赡写不给，乃绣之锌，以应求者"②。而将本子刻印，更加快了它的流传。其时民间的盂兰盆法事活动继承宋元而方兴未艾，郑本目连戏文就和各地民间盛行的盂兰盆活动结合起来，四处盛演，并且愈演愈烈。明末祁彪佳撰写《远山堂曲品》时，说《劝善记》尽管"全不知音调，第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。无奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，轰动村社"。祁氏所见到的《劝善记》是一百零九出，大概是后人增补了的本子，但仍然以演三天为限。

尽管郑之珍《劝善记》的影响很大，但民间演出却不一定遵循他的剧本内容，例如张岱明末在西湖看到徽州旌阳人演出的目连戏就有另外一套路数，他在《陶庵梦忆》卷六里回忆说："余

① 《香山宝卷》传说为北宋崇宁二年（1103年）普明禅师受到神的感示而作，实际上不可能那么早，从观音故事的演变来考察，它只能出现在元代以后。参见［日］塚本善隆《近世シナ大衆の女神观音信仰》，《山口博士还历纪念印度佛教学论丛》，法藏馆1955年出版。

② 《劝善记》明万历十年（1582年）胡天禄跋。

蕴叔演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍、能相扑跌打者三四十人，搬演《目莲》，凡三日三夜。四围女台百什座。戏子献技台上，如度索舞组、翻桌翻梯、筋斗蜻蜓、蹬罈蹬臼、跳索跳圈、窜火窜剑之类，大非情理。凡天神地祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血澥，一似吴道子《地狱变相》，为之费纸札者万钱，人心惴惴，灯下面皆鬼色。戏中套数，如《招五方恶鬼》、《刘氏逃棚》等剧，万余人齐声呐喊……”其中“招五方恶鬼”、“刘氏逃棚”的情节都为郑本所无，而剧中表演重武打和杂技功夫，也和郑本不太符合，惟一相同的只是连演三天。推测或者是徽州民间演出沿袭了其他路子，或者是在郑本基础上添加了民间巫傩表演的内容。清初西周生小说《醒世姻缘传》第五回描写的江苏华亭县明末清初演出情况则是：知县让人“在大寺内搭了高台唱《目莲救母记》与众百姓玩赏，连唱了半个月方才唱完”。演出的内容就一定大大超出了郑本的范围。

据说郑之珍兼习吴歈，但他按照南戏格律谱写的《劝善记》却不能昆唱，所以作为安徽人的他对于吴歈也只能是一知半解。《劝善记》在《群音类选》里被列入“诸腔”，在《远山堂曲品》里被列为“杂调”，还被祁彪佳讥为“全不知音调”。后世高腔系统的声腔剧种普遍盛演这个戏，非高腔系统的剧种如福建的莆仙戏里也有目连戏，而很多剧种的目连戏都有着许多郑本之外的情节，因而人们怀疑在郑本之前南方民间已经流行目连戏演出，郑之珍只是对它们做了加工和删改的工作，在郑本刊行之后，民间演出仍然很大程度上按照其原来的面貌自行沿袭，所以才造成上述现象。也有人从分析郑本情节矛盾入手，指出其中一些漏洞，认为是删改的痕迹。这种推测有其合理性，因为郑本中确实吸收了许多民间的表演，例如剧中“占扮哑背疯，一人扮二人”、“丑扮疯子向天四脚撑上”等舞台导演提示，决不会是老儒郑之珍的

发明，其前提也必须是凡读者都对此明了于心。又如“尼姑下山”、“和尚下山”两折戏出明显是从民间表演里挪来，其原型见于嘉靖年间冯惟敏所作的四折北曲杂剧《僧尼共犯》，但冯氏也有可能同样采自民间，因为民间尚有《小尼姑》套曲流行。刊于万历元年（1573年）的《词林一枝》于卷四中栏的散曲部分收有《尼姑下山》，曲牌为【雁儿落】，不同于《劝善记》里的“尼姑下山”，时间也早于后者，可见另有所本。刊于万历二十一到二十四年（1593～1596年）的《群音类选》“诸腔类”里附录了《小尼姑》北曲一折，与《词林一枝·尼姑下山》比较，二者其实是同一内容，只是后者收录了一折全套的北曲，在【雁儿落】前面还有【沉醉东风】、【山坡羊】两支曲牌，并同时收录道白，而前者只是截取了一段，并删去说白而已。这个事实说明除了冯氏杂剧以外，民间还有北曲散套或杂剧《小尼姑》流行，只是彼此之间的因袭关系眼下还不大清楚。又如目连挑经挑母去西天的故事也是来自民间传说，《群音类选·小尼姑》开头的曲词就是“昔日有个目连僧，一头挑母一头经。挑经向前背了母，挑母向前背了经。只得把担子横挑着，山林树木两边分。左边挑得肩头破，右边挂得血淋身。借问灵山多少路，十万八千有余零。”可见这是当时民间熟知的故事，由此也可反证目连西行见佛的传说在郑本成书前已经成形了。

问题在于，我们今天见到的所有郑之珍本人以及他的亲朋好友所留下的文字，都确定地说郑本是首次将目连救母故事搬上舞台。如郑之珍序曰：“乃取目连救母之事，编为《劝善记》三册，敷之声歌，使有耳者之共闻；著之象形，使有目者之共睹。至于离合悲欢，抑扬劝惩，不惟中人之能知，虽愚夫愚妇靡不悚恻涕洟，感悟通晓矣。”《劝善记》卷下副末开场词也说：“搜实迹，据陈编，括成曲调入梨园。”叶宗春叙则说它是“神以轮回，幻以鬼魅，鼓以声律，舞以侏儒”，陈昭祥序和叶叙内容接近：“即

目犍连救母事而编次之，而阴以寓夫劝惩之微旨焉。婉丽其词情，而兴其听视之真；朱玄其鬼状，而悚其敬畏之念。”倪道贤《读郑山人〈目连劝善记〉》则曰：“摘目连救母事，宫商其节而神赫之，庶偷薄者由良心入吾彀。”总而言之，都是称赞郑之珍把这个劝善的故事搬上了戏台，使其影响民众的效果更强，其语气都不像是原有目连戏的样子。郑之珍所取材的“目连救母事”的“陈编”究竟是什么底本，没有人透露，只有他外甥胡天禄的跋文说得较为具体：“取《目连传》括成《劝善记》三册”。或许郑之珍所依据的旧本只是宝卷一类说唱本和通俗读物如《慈悲道场目莲报本谶法》等，而不是舞台演出本，《劝善记》里的诸多舞台表演只是吸收了当时其他表演里的精华？《劝善记》下卷“三殿寻母”里出现了长达一百六十八句的七言唱句，是吸收民间说唱的一个显著痕迹。或许郑之珍的亲友们为了提高郑之珍对目连故事的贡献而有意制造假象，根本无视民间的下里巴人演出？这都有待于更多材料的发现来证实。

第二节　木偶、皮影戏

一、木偶戏的低潮

明代以后，城市的商业演出场所瓦舍勾栏衰落下来，木偶戏就失去了它在城市中固定的落脚之地，不得不退位为城乡市集上走街串巷聚众围观的杂耍表演。又因为戏曲艺术的极大繁荣，导致它由一种与戏曲分庭抗礼的表演艺术进一步退缩为食戏曲余唾的小道杂艺。生存条件的恶劣化，使木偶艺术丧失了往日的辉煌，也使文人渐渐不再注意它的存在，因此整个明、清两代有关它的文献记载极其缺乏。要连缀木偶戏在明、清时期的发展史，不得不花费更多的精力。

明代小说《金瓶梅词话》里有一些关于木偶戏演出的描写。



图29 明王圻《三才图绘》插图傀儡戏演出场面

例如第六十五、六十六回写西门庆为二房李瓶儿治丧，首七，亲友女眷祭奠，有地吊锣鼓、鬼判舞队演出；三七，亲友女眷与丧主吴月娘伴宿，在灵前看木偶戏。四七发引，同样演出地吊锣鼓。第八十回写西门庆死，二七，街坊伙计主管等二十余人“叫了一起偶戏，在大卷棚内摆设酒席伴宿。提演的是《孙荣孙华杀狗劝夫》戏文。堂客都在灵旁厅内，围着帷屏，放下帘来，摆放

桌席，朝外观看”。从这些描写也可以窥探到，木偶戏在唐宋时期从“丧家乐”走向商业化的日常勾栏演出，明代以后又回到人家的红白喜事祭奠演出的位置，走了一个大循环。

二、皮影戏的繁衍

入明以后，与木偶戏一样，影戏逐渐失去了在城市瓦舍勾栏里立足的社会根基，并受到日益繁盛的戏曲的排挤，遂一蹶不振，苟且偷生于里巷乡间，成为不为文人重视的小道、末技，罕于文献记载。明初还有杭州瞿祐曾经在诗里吟咏影戏①，并在他的一首《看灯》诗里说：“南瓦新开影戏场，满堂明烛照兴亡。看看弄到乌江渡，犹把英雄说霸王。”② 似乎在他的时代，杭州瓦舍勾栏里还有表演历史故事的影戏在作场。但是以后，影戏的

踪迹就很难寻找了。知道的，只有万历年间的山阴人徐渭做有一首《做影戏》的灯谜诗，曰：“做得好，又要遮得好。一般也号子弟兵，有何面目见江东父老。”③ 从中可知当时江浙一带的影戏仍然是以表演楚汉战争一类历史故事著称的。

明末清初无名氏小说《梼杌闲评》第二回描写明清之际河北肃宁县一个家庭班子到山东临清地方表演“灯戏”的情况：“朱公问道：‘你是那里人？姓什么？’妇人跪下禀道：‘小妇姓侯，丈夫姓魏，肃宁县人。’朱公道：‘你还有什么戏法？’妇人道：‘还有刀山、吞火、走马、灯戏。’朱公道：‘别的戏不做罢，且看戏。你们奉酒，晚间做几出灯戏来看。’传巡捕官上来道：‘各色社火俱着退去，各赏新历钱钞。惟留昆腔戏子一班，四名妓女承应。并留侯氏晚间做灯戏。’巡捕答应去了……一本戏完，点

---

① 参见［清］俞琰编选《咏物诗选》引瞿祐《影戏》诗。

② ［明］田汝成《西湖游览志余》卷二十引。

③ ［明］徐渭《徐文长逸稿》卷二十四。

上灯时，住了锣鼓。三公起身净手，谈了一会，复上席来。侯一娘上前禀道：'回大人，可好做灯戏哩。'朱公道：'做罢。'一娘下来，那男子取过一张桌子，对着席前，放上一个白纸棚子，点起两支画烛。妇人取过一个小篾箱子，拿出些纸人来，都是纸骨子剪成的人物，糊上各样颜色纱绢，手脚皆活动一般，也有别趣。手下人并戏子都挤来看……直做至更深戏才完。"其中所说的"灯戏"，实际上就是纸影戏，影人用纸骨子剪成，糊上彩绢，用蜡烛投影在白纸棚子上表演，演出在夜里进行。好像当时当地影戏演出已经不很普遍，所以人们才像看稀罕一样挤着看灯戏，连戏曲艺人也不甘落后，这再次反映了影戏衰落的状况。

下编　明传奇与杂剧

第一章　明代创作总说

在中国戏剧文学史上，明代戏曲创作是继元杂剧创作之后的又一座高峰。其数量之多，其范围之宽，其成就之大，都是空前绝后的。明代文人从事戏曲创作的动机和目的都与元人不同。如果说元杂剧作家更多为了口腹之虞而投入戏曲创作的话，明代戏曲作者则主要是出于游戏辞藻，播玩音律，兴之所至，吟咏歌唱，把戏曲作为寄情寓意的工具。而在明代初期，戏曲创作更是被纳入了宣教的轨道。

一、前叶到中叶的创作转变

朱明王朝建立以后，与政治上中央集权制的高度专制相统一，在精神领域也采取了相应的高压政策。吸取元蒙统治者放松思想控制、最终导致社会秩序混乱的历史教训，明初统治者在开国之时，就在“宋元宽纵，今宜肃纪纲”① 的认识基础上制定国策。他们大力提倡孔孟之道和程朱理学，要求所有的学校和私塾都要“以孔子所定经书诲诸生”②，科举考试都要“专取四子书

---

① 《明会要》卷六十六。
② 《明史·学校志》。

及《易》、《书》、《诗》、《春秋》、《礼记》五经命题试士"[1]，艺术创作都要明道致用，"通道术，达时务"[2]，以宣扬传统礼教为依归，并对杂剧等大众艺术形式作出了具体的政策和法律规定。

统治者们一方面大力提倡那些宣扬风化、提倡礼教之作，如朱元璋就曾对高明的《琵琶记》大为欣赏，徐渭《南词叙录》中曾记载了他的一段话："五经四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》如山珍海错，富贵家不可无。"而另一方面，则对那些有损于贵者形象的杂剧作品大加挞伐。《御制大明律》明确规定：乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百。官民之家容令装扮者同罪。而神仙道扮及义夫节妇、孝子贤孙、劝人为善者不在禁限。据明人顾启元《客座赘语》"国初榜文"条载：永乐九年时，刑科都给事中曹润等上奏朝廷：今后人民倡优装扮杂剧，除依律神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善及欢乐太平者不禁外，但有亵渎帝王圣贤之词曲、驾头杂剧，非律所该载者，敢有收存传诵印卖，都要拿送法司究治。明成祖朱棣批曰："但这等词曲，出榜后限他五日都要干净，将赴官烧毁了，敢有收藏的全家杀了。"

在这种控制和干预下，明初剧坛一片宣道之声。生活于洪武、永乐年间的朱元璋第十七子朱权作有十二部杂剧，大多为神仙道化剧和道德宣教剧，他还在其理论著作《太和正音谱》中振振有词地指明："盖杂剧者，太平之胜事，非太平无以出。"把戏曲创作列入歌咏升平的轨道。而朱元璋的孙子、生活在永乐、宣德年间的朱有燉，更是以其吟咏风花雪月、缺乏社会内容、洋洋洒洒三十余部杂剧作品，作为劝化风俗的形象化教材。他在作品

① 《明史·选举志》。
② 《明史·詹同传》引朱元璋语。

里不时宣称自己的创作是"劝善之词"[1]，"有补于世教"[2]。他还从正面提出了自己杂剧创作有助于教化民氓的见解："三纲五常之理，在天地间未尝泯绝，惟人之物欲交蔽，昧夫天理，故不能咸守此道也"，"予因为制传奇"[3]，以曲明道，"使人歌咏搬演，亦可少补于世教"[4]。在两驾亲王尤其是朱权的带领下，明初杂剧创作脱离了元人的现实精神而日益走向伦理化。

明代前期的传奇创作，作者寥寥，但却有两部对后世产生负面影响的作品，一是丘濬《五伦全备记》，一是邵燦《香囊记》。这两部作品虽然在形式上与朱权、朱有燉的杂剧不同，但内容主旨却依然秉承了他们风化宣世的衣钵。前者描写慈母孝子节妇，充满道学家口吻，把高明写戏要宣传风化的观念强调到完全不顾艺术的地步。后者则"以时文为南曲"[5]，满篇的典故和骈语，卖弄才学与辞藻，开明人传奇绮丽一派，连戏曲大家汤显祖早期作品《紫箫记》里都有其影子。这些作品主宰了明初的戏曲创作园地，严重影响了传奇的进一步繁荣和发展。

当然，明前期也有一些专为演出而写的成功剧作，如《金印记》、《精忠记》、《连环记》、《千金记》、《四节记》、《还带记》、《三元记》、《玉环记》、《剔目记》、《罗帕记》、《跃鲤记》等，这些作品都长期流传在民间舞台上。

嘉靖以后，社会经济渐趋繁荣，社会生活发生变化，时代精神也出现了明显的变更。哲学领域内开始萌发突破理学框范的异动，文坛上复古变革之风愈演愈烈，士人情趣转向了对于现实生活的注重。在此基础上，戏曲创作的势头渐旺。先是出现了一位

---

① 朱有燉《贞姬身后团圆梦·引》，载周府宣德刊本前。
② 朱有燉《牡丹园》末折，周府宣德刊本。
③ 朱有燉《刘盼春志守香囊怨》，周府宣德刊本。
④ 朱有燉《搊搜判官乔断鬼·引》，载周府原刊本前。
⑤ ［明］徐渭《南词叙录》。

著名的作者李开先，其《宝剑记》和《断发记》都成为舞台保留剧目，他又有院本创作，如《三枝花大闹土地堂》、《园林午梦》等。同时以及随后就产生了郑若庸《玉玦记》、徐霖《绣襦记》、王世贞《鸣凤记》、陆采《明珠记》、沈鲸《易鞋记》、张凤翼《红拂记》《虎符记》、高濂《玉簪记》等一大批有影响的流行剧目。还有一些以杂剧创作为主的作者，如王九思写有《杜子美沽酒游春》，康海写有《中山狼》，杨慎写有《太和记》，汪道昆写有《大雅堂杂剧》四种等，也加入了这一创作洪流。其中《宝剑记》、《鸣凤记》两部作品，以其鲜明的忠奸斗争观念、强烈的社会参与精神和深广的文人忧患意识而引人注目。



图 30　明万历十四年(1586年)金陵唐氏世德堂刊《还带记》插图

值得特别提出的是，嘉靖、隆庆年间出现了两位影响巨大的传奇作者，一位是江苏昆山人梁辰鱼，一位是安徽人郑之珍。梁辰鱼第一个为改革后的昆山腔创作了一部《浣纱记》，使昆山腔从此走上典雅化的道路，成为凌驾一切声腔之上的腔种，《浣纱记》也在民间长期盛演不衰。郑之珍于万历七年（1579 年）以前编成一部长达一百余出的传奇《目连救母》，这部作品在各个地区广为流传，把民间的目连戏演出活动推进到一个新的阶段，

活跃于众多剧种舞台数百年，衍为广泛的目连戏现象。在其影响下形成的弋阳腔戏《孽海记·下山》，成为最受老百姓欢迎的剧目之一，成为包括昆曲在内诸多剧种舞台上的保留剧目。

二、万历传奇创作高峰

万历时期，戏曲创作进入了它的黄金时代，涌现了大量的作家和作品，好戏佳作层出不穷，戏班和演员也蜂涌而生，整个创作界和演出界都呈现出一派欣欣向荣的景象。其特点有三，其一是创作倾向由明初时重“理”的道学化倾向朝重“情”的特点转化，其二是文人创作开始成为传奇主流，随之而来的第三个特点是对新奇怪异审美趣味的追求。

明代中叶以后，江南沿海一些城市中手工作坊的出现，使新的生产关系开始在古老的大地上萌动，并由此推动了传统意识形态领域内的一场重大变革。王阳明“心学”的产生和兴起，极大动摇了明初以来为统治者所尊崇的程朱理学的权威地位，掀起了一股摆脱礼教束缚、提倡个性自由的强劲哲学思潮，进一步影响了文坛和曲坛风气的改变。这种新气象从嘉靖时期开始发轫，万历以后达到顶峰，笼罩了整整一个时代。万历以后，“独抒性灵”的呼声递兴迭起，“情”与“理”的哲思冲突被衍化为戏剧冲突，放纵人生、向往自由、主张平等、歌颂世俗享受的戏曲作品比比皆是，而“十部传奇九相思”的才子佳人之作林立剧坛，成为一道从来没有过的风景线，供后人欣赏流连。

具有特殊意义的是，传奇作品由于它独特的传播作用，在这一时期被时代文艺思潮推到了思想文化的最高峰，它不仅在文学殿堂中取得了正式地位，而且成为当时精英文化的重要代表。晚明进步文艺思潮的代表人物李贽、徐渭、袁宏道等，都对传奇倾注了热情，汤显祖更是以如椽的巨笔身体力行，创作出千古名作《临川四梦》，从而成为明代文人传奇的翘楚。这种时代背景使万

历时期的戏曲创作染上了浓厚的士大夫气息，一反以往本色质朴的面貌，激扬浪漫、才情驰骋、绮丽典雅、婉转蕴藉，成为文人寄情寓兴、露才呈艳的阵地。

在万历剧坛上最早体现出这种社会与思想新气象的，是徐渭和他的杂剧作品《四声猿》。徐渭为文坛奇才，在诗、书、文、画各个方面都有建树，但却一生为人作幕，郁郁失志，他的一肚皮磊落不平之气全部借杂剧发出，化为凄厉的猿啼。《四声猿》的奇特之处在于其抒发情绪的激烈和高亢，行文纵横捭阖，痛快淋漓，为时人所拜服。

万历时期的传奇作者常常是彼此来往，互相切磋，新作叠见，精品屡添，其中著名的有屠隆《采毫记》、《昙花记》，梅鼎祚《玉合记》，顾大典《青衫记》，周朝俊《红梅记》，陈与郊《灵宝刀》，王玉峰《焚香记》，汪廷讷《狮吼记》、《义烈记》，叶宪祖《金锁记》、《鸾镵记》，王骥德《题红记》，徐复祚《红梨记》，许自昌《水浒记》，施凤来《三关记》等。这些作品多数是借才子佳人故事来点染一段生活波折，最终必然以高科得中、喜庆团圆结束，形成了明代传奇创作的套子和模式，体现了当时文人于征歌赏舞中构建浪漫富丽生活的太平心境，但同时也在伦常基础上、立意着眼点上、观察视角上、哲学思考上，处处渗透着时代犀利的社会思维。当时剧坛上还出现了两位巨匠，一位是曲律大师沈璟，一位是创作大纛汤显祖。

沈璟的成就主要体现在对于传奇格律的精研与规范上，这使他成为影响一代的曲律大师，但其传奇创作成就则流于平庸。汤显祖的《牡丹亭》、《邯郸记》、《南柯记》是明代传奇的扛鼎之作，将中国戏曲带向了高深的哲学思考的层次，使之成为成熟的艺术样式，享有一世盛誉，并且成为中国文学史、戏曲史上的经典作品。

杂剧出色的除了徐渭以外，又有徐复祚《一文钱》，王衡《郁轮袍》、《真傀儡》等，皆用笔犀利，嬉笑怒骂都成文章，这种风格把杂

剧和传奇两种戏剧体裁截然区分开来。这一时期的杂剧创作形式上已经完全脱离了元代的框范，而在内容上则体现出一致讽刺批判社会的特征。



图 31 明万历二十六年（1598 年）海昌陈氏刊《灵宝刀》插图

三、明末传奇及其他

明代末期，不断兴起的市民暴动和农民起义，打破了这一社会结构旧有的平衡和安宁。而统治阶级内部层出不穷的各种矛盾，又使明王朝在党争不断的情况下走向动荡不安。目睹这种特定的现实存在，明末剧作家们感受到了浓郁的末世情绪，他们回天无力，于是更深地沉浸在传奇创作的轻拍慢板、拈韵遣词中，力图忘却世事。

在万历传奇高峰过后，明末传奇创作仍然一直保持了延伸的趋势，又产生了一大批优秀的作家和作品，诸如吴炳《疗妒羹》、《画中人》，孟称舜《娇红记》，袁于令《西楼记》，沈自晋《翠屏山》，范文若《花筵赚》、《鸳鸯棒》，冯梦龙《双熊记》等。这些传奇在内容上大多不出白面才子红粉佳人曲折离合的科套，已经失去了万历作家的精神追求。阮大铖的剧作值得在这里专门提出。阮大铖的《石巢四种》（包括《燕子笺》、《春灯谜》、《牟尼

合》、《双金榜》）虽然极尽辞藻和结构雕琢之能事，内容柔弱奇巧，但他自己养有家班，老于戏场，所以其作品都是极适合舞台搬演的剧作，一直盛演不衰，其中是有编剧经验可以借鉴的。

在末世情怀及其审美趣味的作用下，也由于明末作家在技巧上的力图出新，逐奇尚巧成为这一时期传奇创作的一大特点。明末传奇大多结构精致、编织细密、情节奇巧、关目诱人，大量的误会与巧合被频繁使用，戏剧性与舞台性极强，但给人造成斧凿雕琢得玲珑剔透的感觉。明末人张岱曾经尖锐批评这种现象说："传奇至今日，怪幻极矣。生甫登场，即思易姓；旦方出色，便要改装。兼以非想非因，无头无绪，只求闹热，不论根由，但要出奇，不顾文理。"① 明代传奇的编剧技巧至此已经达到了最高境界，但它也在形式主义的路途上跋涉到了一个危险的边缘。

还须在此提一笔的是晚明时期在民间舞台上盛演的"杂调"作品。明代万历以后，昆山腔成为"官腔"，而其他诸种南戏变体声腔则被视作"杂调"，这样，传奇剧本的两种性质就被区分开来。以后的文人传奇一般都是为昆山腔演唱而写，诸腔所唱则有许多民间作品，其作者多为乡塾教师、戏班艺人之类。明人祁彪佳《远山堂曲品》在著录这些剧作时，把它们列为"杂调"，对之多有贬斥之词，如说"作者眼光出牛背上，拾一二村竖语，便命为传奇"，"是迂腐老乡塾而强自命为顾曲周郎者"，等等。这些作品虽然在词曲格律上比较草率，文词上比较粗劣，但由于作者对于戏场情景和民众口味十分熟悉，写出来的都是场上之曲，许多剧本的情节关目清新可喜，特别是反映了普通人民的审美观念和感情，因而受到民间更为广泛的欢迎，演出效果强烈，在各地方戏剧种舞台上长期盛演不衰。最著名的有《织锦记》、《百花记》、《同窗记》、《金貂记》、《和戎记》、《长城记》等。

① 张岱《答于箨庵》，《琅嬛文集》卷三。

第二章　前期创作

明代的北杂剧创作继承了元人余绪，有着一个时段的继续延伸，但已经失去了元代那种强烈的时代精神与神韵，变成应景点缀之作。明代传奇的创作则刚刚开始，虽有一批流行剧目，尚未出现经世之作，却有两部文人传奇朝向“文以载道”的方向跨了一大步。

第一节　明初杂剧创作

明初杂剧的演出活动在宫廷、王府和民间传承，而创作活动则主要集中于一些御用文人和藩王府中。籍贯为濠州（今安徽凤阳）的开国皇帝朱元璋对北曲情有独钟，并鼓励诸藩王看戏。他曾行使权力，令教坊将他所欣赏的南戏《琵琶记》改为北调，配上北曲乐器伴奏；而每逢亲王之国，总要赐给他们大批乐户和“词曲千七百本”①，其目的是以此羁靡其意志，维护政治平静，这种鼓励正好刺激了藩王们追求耳目声色之娱的欲望，这也是明初藩王中能够出现北曲作家的重要原因。明成祖朱棣更是一个北曲迷。朱棣于洪武三年（1370 年）封为燕王，十三年（1380 年）

① ［明］李开先《李中麓闲居集·张小山小令后序》。

之藩北平，后于建文四年（1402 年）就皇位于南京。在燕邸时，他聚集了一批由元入明的杂剧作家如汤舜民、杨景贤、贾仲明等人，为他进行杂剧创作，后来又将这些杂剧作家带入南京[①]，并于永乐年间下令在南京兴建了规模极其宏巨的御勾栏，专为杂剧演出而设[②]。

在这种时代背景下，明初的杂剧作家，不是御前文学侍从，就是藩王，其杂剧创作的缺乏现实内容就可以想见了，这是导致北曲杂剧衰落的重要社会原因之一。这批作家中，比较重要的有贾仲明、杨景贤、朱权、朱有燉等人，他们的基本倾向都是歌咏升平、点缀曲坛，较之元杂剧作家的思想与艺术建树都不可同日而语。在他们之后，北杂剧创作已经缺乏继响，不得不让位于南戏传奇和南杂剧了。

一、贾仲明及其作品

贾仲明（1343～1422 年），山东人，学识渊博，喜欢填词吟咏，自号云水散人，晚年又号云水翁。元代已经开始创作，明永乐年间受到明成祖朱棣的宠幸，时时参与宫廷宴会，作了许多应制之作[③]。贾仲明的杂剧作品见于记载的有十六种，存世者五种：《荆楚臣重对玉梳记》、《萧淑兰情寄菩萨蛮》、《铁拐李度金童玉女》、《李素兰风月玉壶春》、《吕洞宾桃柳升仙梦》。这些剧作，无论是男欢女爱的浪漫情调，还是度脱升天的仙风道骨，都

---

① ［明］贾仲明《录鬼簿续编》："汤舜民……文皇帝在燕邸时，宠遇甚厚。永乐间，恩赉常及。""杨景贤……永乐初，与舜民一般宠遇。""贾仲明……尝传文皇帝于燕邸，甚宠爱之。"

② 明初汤舜民作有《新建勾栏教坊求赞》散套（见《笔花集》），赞颂南京御勾栏。汤舜民得以入京列为御前文学侍从是在燕王朱棣登基后的永乐年间，以此知道这座勾栏亦建于此期间。

③ 参见贾仲明《录鬼簿续编》。

是符合皇家口味的宫廷佳肴。

《吕洞宾桃柳升仙梦》和《铁拐李度金童玉女》是贾仲明现存的两部神仙道化剧。从情节模式来看，这两部剧作与元人的神仙道化剧一脉相承，马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》、岳伯川的《吕洞宾度铁拐李岳》、李寿卿的《月明三度临歧柳》等杂剧的度脱线索、证果朝元的故事结局，都可以在这两部剧作中找到其影子。但是，元杂剧中所充溢着的对现实强烈的不满情绪，却被淡化到了似有似无的程度。剧中人物最终皈依全真教，并不是因为对人世生活的厌倦，却是出于对成仙出路的向往。剧作所热衷显示的，是“临波造酒”、“枯树开花”一类的法力。在铁拐李将一年四季当场变化于眼前的无边法力面前，金童玉女便恍然明白，顿悟入道。没有深沉的感慨，没有激愤的情绪，没有不遇的绝望，没有悲怆的格调，轻柔婉转、明快流利、清平祥和的神韵正符合应制之作的要求。谈玄慕道，避世出家，一方面可以满足藩王们的神仙之念，另一方面也迎合了其深自韬晦的政治需要，于是，贾仲明的神仙道化之作便很成了一番气候。

当然，尽管是做弄臣，贾仲明在创作中也无法将自己的真实感触全部深藏起来。他的三部爱情剧，主角都是穷途末路、贫寒潦倒的书生，而对手又都是宝马轻裘、一掷千金的商人阔少。在这悬殊的对比中，女主角们，无论是矜持高傲的大家闺秀，还是美貌多情的青楼妓女，都一无例外地独具慧眼，垂青于温文儒雅、矢志不渝的穷秀才。这种情节设置和结局处理，反映出一种落魄士子的强烈自重意识，打有作者本人的深刻生活印记和精神印记。贾仲明在元代生活了二十五六年，曾亲身经历进身无门、斯文扫地的窘境，入明以后，直到洪武十五年才正式恢复科举制度，而他的青春年华已经一去不复返了。虽然其出众才华受到了明成祖的青睐，但文学侍从一定不会是他心目中理想的归宿。因而，剧作中那些仕途失意而情场得意的文人士子们，很难说不是

这位怀才不遇者的自况和自比。

二、杨景贤《西游记》

杨景贤，名暹，后改名讷，字景贤，一说字景言，号汝斋，蒙古人。擅长弹琵琶、猜谜，好戏谑，撰写词曲著名。与贾仲明结交五十余年。永乐年间，与贾仲明、汤舜民一起受到明成祖宠幸①。杨景贤的杂剧作品，据《录鬼簿续编》记载，一共十八种，今存两种：《刘行首》和《西游记》。《刘行首》写的是神仙超度凡人的故事；《西游记》敷演的是唐僧师徒西天取经的神话传说，是杨景贤最重要的杂剧作品。

杨景贤《西游记》的历史价值，主要体现在两个方面。一是它在体制上对于元人杂剧的突破。杨景贤《西游记》有着六本二十四折的篇幅，这在北杂剧中可说是宏篇巨制。元杂剧里最长的作品——王实甫《西厢记》的五本二十一折，也无法与之匹敌。因而可以说，杨景贤《西游记》的长度达到了北杂剧之最。二是它在内容上对于唐僧西天取经故事的丰富。在杨景贤《西游记》之前，西天取经故事早已在民间以各种形式流传，成规模的传世作品有宋代话本《大唐三藏取经诗话》。又经过长期的民间播衍阶段，到明代中期才由吴承恩写定长篇白话小说《西游记》。这其间，杨景贤的杂剧创作则是一个重要的过渡环节，在整个故事情节的框架奠定、主要人物性格特征的定型、作品幽默诙谐喜剧格调的建立等方面，它都具有不容忽视的铺垫作用。

杨景贤的《西游记》在整个《西游记》故事演变过程中的主要贡献在于：首先，赋予孙悟空以整个故事中的主角地位，强化、突出了这一形象，而将《诗话》中的主角唐僧降到次角的位

① 参见［明］贾仲明《录鬼簿续编》、李开先《闲居集·文集六·诗禅后序》、田汝成《西湖游览志余》卷二十五。

置。这样一来，孙悟空所具有的那种反叛精神、英雄气概、幽默性格以及无边魔力等，就自然而然地构成了《西游记》这一故事最为动人的魅力。其次，丰富了《西游记》的故事情节，添加了许多重要内容，为小说《西游记》提供了整体的情节框架。杂剧吸收了《诗话》中所没有的江流儿认母报仇和孙悟空大闹天宫等故事片断，添加了收白马、收猪八戒、收红孩儿、过火焰山等重要内容，为小说《西游记》的整体结构奠定了基础。再次，将《诗话》中的唐僧师徒，由大多不知道名字、更无从谈及性格的七人，改为有名有姓的四人：唐僧、孙悟空、沙和尚和猪八戒，为小说《西游记》的人物形象刻画提供了蓝本。当然，上述情节推进大约是当时在民间传说中已经发生的事，杨景贤只不过是把它们写入了自己的剧本，但将这些素材连缀起来，敷演成一场有声有色的完整故事，不能说没有杨景贤的功劳。最后，杨景贤本人诙谐幽默的性格造就了杂剧轻松、滑稽的喜剧风格，如胖村姑见到唐朝文武大臣送唐僧出发时的少见多怪，再如剧作中到处流溢着对传统的神圣事物之大不恭态度等，这些对小说《西游记》艺术风格的形成具有一定影响。



图 32　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·西游记》插图

三、朱权的杂剧作品

朱权（1378～1448年），号涵虚子、丹丘先生、臞仙，是朱元璋的第十七个儿子。明洪武二十四年（1391年）封于大宁，卒谥献，世称“宁献王”。

作为皇族成员里才智出众的朱权，在朱元璋去世后，曾参与了燕王朱棣向建文帝朱允炆争夺皇权的政治风波。朱元璋遗诏传位于皇孙朱允炆，朱元璋第四子燕王朱棣不服而起兵。当时朱权居于北塞，拥重兵，建文帝担心他与朱棣合谋，使人招之，朱权不至。不久，朱棣以计赚朱权入燕，并其军。朱权入燕军，“时时为燕王草檄”，朱棣应允事成之后与之中分天下。但朱棣即位以后，朱权请封于苏州、杭州，皆不被允许，后来才受封南昌，不久又遭诬告，经查明并无此事。从此，朱权对朱棣政权心灰意冷，远避政治，终日躲进所筑“精庐”之中，以著述鼓琴为乐。仁宗继位，朱权上书说南昌不应该是自己的封国，被驳回。宣德四年（1429年）又上言说宗室不应定品级，仁宗怒，颇有所诘责。这一举动的后果使朱权从此再不问政事，以修道、著述为业，“日与文学士相往还”。①

朱权一生著述甚丰，史志经传、释道杂艺，乃至诗文音谱无所不有。在戏曲方面，除了理论著作《务头集韵》（佚）和《太和正音谱》外，共创作杂剧十二种，存世者两种：《冲漠子独步大罗天》和《卓文君私奔相如》。《独步大罗天》和他的《瑶天笙鹤》、《白日飞升》等剧作一样，都是乞求出世长生的度脱道化戏，剧中主角冲漠子实际上就是朱权的自况。冲漠子入道后，东华帝君赐道号“丹丘真人”，“丹丘”正是朱权的别号。从朱权的政治经历，我们不难揣测到他写作神仙道化剧时的心理体验。

《私奔相如》则表现了这位藩王对于女性的体谅。司马相如

---

① 《明史·朱权传》。

和卓文君的爱情故事是传统题材，多少年来一直为人们吟咏不已，也曾被多次搬上戏曲舞台。在朱权之前，宋杂剧有《相如文君》，南戏有《司马相如题桥记》，杂剧有关汉卿和屈子敬的《升仙桥相如题柱》，在其同时或稍后也有诸多同题材剧目出现。这些剧作围绕着二人的爱情故事，或艳羡佳人私奔的奇遇，或感叹命运穷通之间的世态炎凉，取材角度、情节安置、描写重点各不相同。朱权的杂剧在传统情节基础上，突出强调了文君保持感情自持自重的人格意识。当相如于席上弹《凤求凰》曲时，文君感其情而与之私奔，穷困潦倒之时，文君当垆卖酒，以度难关，但当相如得官后欲纳茂陵少女为妾时，文君愤而作《白头吟》，自请离去，决不肯做屈辱情感的奴隶。最终结局当然还是夫贵妻荣，相如罢纳妾之念而大团圆，但文君的勇敢和决断则构成了这一结局的前提条件。

第二节　朱有燉的杂剧

明初杂剧虽然无足取，但朱有燉的创作也有其应该特别引起注意的地方，即：他是以北曲杂剧创作作为终身使命的最后一位剧作家，又是一位多产的剧作家。他的作品虽然在内容上落入歌舞升平的窠臼，形式上也已经有摆脱元杂剧格律的趋势，但仍然应该划归元杂剧遗韵的范畴。尤其是，朱有燉的三十一部杂剧作品，全部有永乐、宣德年间刻本传世，是今天见到的元刊本古今杂剧三十种和刘东升《娇红记》之外最早刊刻的杂剧刊本，其文献价值自不待言。而他的杂剧作品保存至今的数量也是元明作家中最多的，超过关汉卿十余种，因此具有很高的研究价值。

一、其人其事

朱有燉（1379～1439年），号诚斋，全阳翁，别署全阳子、

全阳道人、梁园客、老狂生，晚年又号锦窠老人。明太祖朱元璋第五子定王朱橚之长子。朱有燉幼时曾和秦、晋、燕三世子一起被召入宫中，与皇太子一道接受朱元璋安排的重点教育，十岁即因为父亲被羁南京而独立料理开封藩府事宜两年，十八岁又奉诏率河南都司精锐部队赴北平关隘巡逻，受到良好的训练。成人后博学好文辞，工书画，书法楷体、篆体冠绝一时，所著诗词、散曲、杂剧甚多，辑为《诚斋录》、《诚斋新录》、《元宫词》、《诚斋乐府》和“诚斋传奇”等[1]，并有《东书堂集古法帖》传世[2]。

朱有燉的父亲定王朱橚是一个有异志的人，他封藩开封，却中途弃国而跑到凤阳，激怒朱元璋，拟徙之云南，后软禁在南京两年。建文帝继位，因为朱橚与发动“北平之变”的燕王朱棣为同母兄弟，并有异谋，将其执缚而充军蒙化，后又召回南京软禁。这其间，朱有燉不得不到处奔走，四下托人以开释父罪。永乐十八年（1420年）朱橚又有反状，受到成祖朱棣斥责后免罪。朱有燉的弟弟朱有爋也是一个不安分的人，曾经告发父亲要造反，造成朱橚的充军，又于宣德元年（1426年）数次上书劾奏朱有燉，幸亏宣宗察而不究[3]。这种家庭经历，使朱有燉在一生的担惊受怕中形成极其谨慎小心的性格，为示韬晦，他从不过问政治，将全部精力都投入到书画、词曲和杂剧创作中去，这是他著述丰富的重要前提。

---

① 朱有燉所作杂剧三十一种，大约并未汇刻为总集（参见廖奔《“诚斋乐府”非为朱有燉杂剧总集名》，《文献》1988年第3辑）。但［明］高儒《百川书志》卷六称朱有燉杂剧“总名诚斋传奇”，今借用其称。

② 朱有燉生平参见《明史·诸王传一》、《太祖实录》卷二四四、［明］焦竑《献征录》卷一、［清］钱谦益《列朝诗集小传》乾集下。

③ 参见《明史·诸王传一》。

朱有燉一生作有杂剧三十一种①，今天全部有永乐、宣德、正统年间的藩府自刻本传世，其中二十五种有明确的刊刻计年，是十分珍贵的杂剧史料。计有：《张天师明断辰钩月》（1404年），《甄月娥春风庆朔堂》（1406年），《惠禅师三度小桃红》、《神后山秋猕得驺虞》（1408年），《李亚仙花酒曲江池》（1409年），《关云长义勇辞金》（1416年），《李妙清花里悟真如》（1422年），《群仙庆寿蟠桃会》（1429年），《洛阳风月牡丹仙》（1430年），《天香圃牡丹品》、《美姻缘风月桃园景》（1431年），《瑶池会八仙庆寿》、《孟浩然踏雪寻梅》（1432年），《宣平巷刘金儿复落娼》、《赵贞姬身后团圆梦》、《刘盼春守志香囊怨》、《豹子和尚自还俗》、《黑旋风仗义疏财》、《紫阳仙三度常椿寿》（1433年），《清河县继母大贤》、《十美人庆赏牡丹园》、《东华仙三度十长生》（1434年），《吕洞宾花月神仙会》（1435年），《南极星度脱海棠仙》、《河嵩神灵芝庆寿》（1439年），《福禄寿仙官庆会》、《小天香半夜朝元》、《㑳搜判官乔断鬼》、《兰红叶从良烟花梦》、《四时花月赛娇容》、《文殊菩萨降狮子》。



图33　明崇祯六年（1633年）刊《古今名剧合选·柳枝集·庆朔堂》插图

① 明清曲录记载不一。《也是园藏书古今杂剧目录》著录二十九种；《今乐考证》著录三十种；《远山堂剧品》著录三十四种。今人庄一拂《古典戏曲存目汇考》谓朱氏尚有《汉相如献赋题桥》流传至今。著者判定为三十一种。

二、创作状况

朱有燉的杂剧创作，从题材上可以分为三类：一，歌舞升平之作，二，劝善惩恶之作，三，“烟花粉黛”之作。其歌舞升平的作品自然没有什么思想价值和艺术价值，后二类作品的情况比较复杂，有些在一定程度上具有现实意义，但也夹杂了许多糟粕，艺术上则有所建树。

歌舞升平的剧作在朱有燉作品中占有大量的篇幅，如《牡丹园》、《牡丹品》、《牡丹仙》、《灵芝庆寿》、《十长生》、《神仙会》、《得驺虞》、《仙官庆会》、《八仙庆寿》、《蟠桃会》等等。这些剧作表现的都是天下太平、国现祥瑞、奇花异兽纷呈、神人仙女致贺的主题，用作节庆宴会演出的剧目，其内容自然是虚夸空洞、单调乏味的，但却受到上层社会的普遍欢迎，因而能够广泛上

演。在这些剧作中，朱有燉极力用“岁稔时和海宇康，德化雍熙日月长”[①] 一类语言来称颂时世，粉饰出一派“太平时世人皆乐，个个长生不老仙”[②] 的雍熙景象，并提倡以“常存忠爱心，永守谦恭意”[③] 的人生境界来适应这种康乐世界的生活。在朱有燉所极力营造的和平氛围之下，我们不是清晰看到了他深藏的远祸避害、明哲保身的韬晦之心么？当然，社会升平之象在朱有燉的时代也并不是没有一点痕迹，在大明开国几十年后的永乐、宣德年间，确实也社会安定，经济发展，社会正处于上升时期。这位锦窠老人，于是就乐得在“加岁禄至二万石”[④] 的富贵乡里悠哉游哉、曼舞轻歌地粉饰太平了。

朱有燉有许多剧作是从道德劝世的角度选择题材、安排结

① 朱有燉《牡丹园》杂剧楔儿，周府宣德刊本。
② 朱有燉《牡丹仙》杂剧，周府宣德刊本。
③ 朱有燉《蟠桃会》杂剧，周府宣德刊本。
④ 《明史·诸王传一》。

构、刻画人物的，如《清河县继母大贤》、《赵贞姬身后团圆梦》、《义勇辞金》、《仗义疏财》等都是如此。《继母大贤》利用继母在生死关头舍弃亲子救护义儿的故事来宣扬某种伦理教化，题材虽然与关汉卿《蝴蝶梦》有所重合，取舍角度却大不相同，关剧以之抨击当时社会上恶霸横行的黑暗现实，朱剧则变成颂扬皇权德化广被的仁政。但是，这部剧作也影响远及，明代叶盛《水东日记》记载，《继母大贤》问世后，“农工商贩抄写绘画，家蓄而人有之，痴呆妇女尤所酷好。”说明其艺术性还是较强、有着较大感染力的。《赵贞姬身后团圆梦》更是颂扬了一位以身殉夫的烈女，体现了朱有燉所要求于女性的贞节观。其恶劣影响表现在朱有燉死后，尽管有英宗手诏令其妻妾不必为之殉死，仍然有“妃巩氏暨牛、戴、韩、欧、陈、李六夫人，同日自经以殉”①。《义勇辞金》将关羽放在一种“丞相新恩，刘公旧义”的道德两难境地中，让他进行选择，最终使他达到一种“恩有所报，义无所断”的完美道德境界，从而将关羽那种轻富贵、重然诺的忠信行为给予了大力弘扬，有一定精神价值。而在《仗义疏财》杂剧中，朱有燉希望李逵为代表的梁山好汉们，既能为民仗义，又能为朝廷尽忠，因为在他看来，民众和朝廷的利益是一致的，而那些贪官污吏，才是上欲祸国、下欲殃民的罪魁祸首，站在皇权的角度揭示了社会弊病所在。

朱有燉剧作中的妓女戏有九部之多。如果说，前两类戏主要反映了朱有燉的社会与道德理想的话，那么这些剧作则寄托着他更多的内心情感，这也许和他与乐人、女伶等风尘人物接触较多的经历有关。在这些剧作中，作者对妓女与鸨母的冲突、妓女与嫖客的冲突、妓女与官府的冲突，甚至妓女与当时社会制度的冲突，均有所涉及。而透过这些冲突，朱有燉流露了对沦落风尘的

① ［明］焦竑《献征录》卷一。

民间女子一定程度的怜悯、同情，甚至有所赞美，同时也透示了他对乐人脱籍、妓女从良等社会问题的思考。《香囊怨》中的妓女刘盼春与书生周恭相爱，面对鸨母和周家父母等级观念的巨大压力，无力抵抗，便以死明志；《庆朔堂》中的妓女甄月娥被当做礼物送来送去，受尽屈辱，但她最终以自己坚贞不移的爱情感动了太守范仲淹，被迎作夫人，有了好的结局；《烟花梦》中的妓女兰红叶爱上徐生后，勇敢地踏上了反抗命运之路，自行告官废业，最终得以冲破一切阻挠与之团圆；《复落娼》中的刘佳景宁可忍受艰难生计的一切辛苦，也不肯再做迎来送往之事，以此来与过去的生活决裂；《桃源景》中的女主人公意识到嫁良人是自己脱离烟花寨的惟一出路后，便不畏艰险，历尽曲折，追随被遣戍的情人，终得美满婚姻。这一个个鲜活跳脱的人物形象及其鲜明个性，是朱有燉杂剧中最具光彩的成分。



图 34 明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·仗义疏财》插图

三、主要贡献

朱有燉是基本上按照北曲杂剧格式从事创作的最后一位北杂剧作家，因而他的作品在北杂剧的演进史上占有一席地位。由于

王府拥有自己的乐部机构和戏班[1]，这种生活背景使朱有燉能够洞晓音律，熟悉演出事宜，他填写的北曲杂剧和散曲都声韵和谐、便于演唱，并能够配以弦索乐器伴奏，因此他的作品在中原地区得到长期流传。明嘉靖时李梦阳寓居开封，曾作有《汴中元宵》绝句说："中山孺子倚新装，赵女燕姬总擅场，齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。"[2] 王世贞《曲藻》则说朱有燉，"虽才情未至，而音调颇谐，至今中原弦索多用之。"明末焦竑《献征录》卷一说，朱有燉"所制乐府新声，大梁人至今歌舞之"。一直到清初钱谦益写《列朝诗集小传》时，仍在"乾集下"里说，朱有燉"制诚斋乐府、传奇若干种，音律谐美，流传内府，至今中原弦索多用之"。钱谦益所说的"中原弦索"当然已经不是原有的北曲，而是北曲的流变弦索腔了，但它至少也说明，朱有燉的创作，使北曲的生命力延续到了最后，他是北曲杂剧最后的一位功臣。

也因为此，明代的戏曲理论家们一致给以朱有燉杂剧以较高评价。例如沈德符《顾曲杂言》说朱有燉的作品，"虽警拔稍逊古人，而调入弦索，稳叶流丽，犹有金元风范"。说朱有燉杂剧在立意上比元人稍逊色，但保持了便于演唱的"金元风范"，确是说中了要害，因为当时其他北杂剧创作已经开始走向案头化，难于演出了。祁彪佳作《远山堂剧品》，以朱有燉七剧列于其最高品类"妙品"开篇，十八剧列于其第二品类"神品"开篇，可见对他的推崇。祁彪佳并加有评语，从功力、技巧、笔法等各方

---

① 明前期藩王入封地，例赐乐户二十七户随之，周藩亦同。[明] 无名氏《如梦录》"街市纪第六"载，开封周藩有"富乐院……钦拨二十七户，随驾伺候奏乐"。同书"节令礼仪纪第十"载："周府旧有敕拨御乐，男女皆有色长，其下俱演吹弹七奏、舞旋大戏、杂技女乐，亦弹唱官戏。宫中有席，女乐伺候；朝殿有席，只扮杂技、吹弹七奏，不敢做戏。宫中女子也学演戏。"

② 参见［清］钱谦益《列朝诗集小传》乾集下。

面推崇朱有燉的建树。如论其填词高妙：《继母大贤》“其词融炼无痕，得镜花水月之趣”。如论其本色当行：《团圆梦》“只是淡淡说去，自然情与景会，意与法合。盖情至之语，气贯其中，神行其际。肤浅者不能，镂刻者亦不能”。如论其语言个性化：《复落娼》“句句是痛骂，骂得快时，不知其为文字矣，但见金儿一辈人，啼笑纸上，即阅者亦恍然置身戏场中”。如论其自由创造精神：《风月姻缘》“其气韵高爽，胸有成竹，便能自我作古，即以元人拟之，作者不屑也”。这些评语中，虽然不乏因势论人的因素，但也不能说没有一些道理。

第三节　明前期传奇创作

明代前期，传奇创作还处于繁荣前的准备阶段。由于《琵琶记》和“荆、刘、拜、杀”等著名剧作在各地的不断演出，传奇的影响逐渐扩大，陆续吸引了社会各色人等参与创作。由传奇作品的先天性格所决定，其思维方式与封建政治、伦理道德有着密不可分的联系，其特点是以人为中心，以人际关系为主题，以社会伦理为起始点和旨归。而前面有高则诚标举“不关风化体，纵好也枉然”的旗帜，现实社会政治又极力宣扬道德教化，于是明前期传奇创作的宗旨向感化或劝惩人心、教化风俗集中，宣扬传统伦理观念、教忠劝孝的味道很浓，其代表作则是丘濬《五伦全备记》和邵燦《香囊记》。

一、丘濬和他的《五伦全备记》

《五伦全备记》的作者丘濬（1421～1495年），字仲深，号琼台，广东琼山县人。少时异常聪明，嗜好读书，家贫无书，有时到数百里外去借书读，过目成诵，涉猎极其广泛。景泰五年（1454年）进士及第。历任翰林院编修、翰林院学士、国子监祭

酒、礼部侍郎、礼部尚书、文渊阁大学士等职。[1]

丘濬的学养使他成为理学名臣，而长期担任儒臣的特殊经历，又使他成为理学的忠实维护者和积极宣传者。他在这方面有四本理论著述：一是一百六十卷的《大学衍义补》，为宋儒真德秀《大学衍义》的续篇；二是《朱子学的》，采撷宋代理学家朱熹的微言要义；三是《家礼仪节》，博考诸儒论著，以补朱熹《家礼》所未完备者；四是《世史正纲》，正统的历史学著作。写作这四本哲学、历史著作的目的，正如他自己在诸本书序中所说，是为了“扶世教大纲”，为了“明正统大义”。丘濬自觉为补益传统政教服务的举动，受到了明孝宗的褒奖，孝宗在丘濬进呈的《大学衍义补》奏表上批答道：“卿所纂书，考据精详，论述赅博，有补政治，朕甚嘉之。”

丘濬虽然是一个理学家，但同时也有着众多的诗歌、戏剧创作。他有诗集《琼台吟稿》，清初钱谦益《列朝诗集小传》说他“平生作诗几万首，口占信笔，不经持择，亦多缘手散去。今所存《琼台集》，尚余千首。”可见这本诗集所收千余首诗，远远不是丘濬所作诗歌的全部。丘濬的戏剧创作有《五伦全备忠孝记》、《投笔记》、《高汉卿罗囊记》、《举鼎记》四种，其中《五伦全备记》是其代表作。

照理，作为一位理学名臣，丘濬不应该留意于戏曲，他也确实因为写剧而遭到时人的指责，例如吏部尚书王恕就说：“理学大儒，不宜留心词曲。”[2] 但丘濬作剧，却是别有一番教化风俗的良苦用心的。他在《五伦全备记》“副末开场”里说，圣人写经，写诗，“无非劝化世人、使他个个都尽五伦的道理”，但是经书没有诗歌容易感动人心，而诗歌又不能让“小人妇女”都懂，

① 参见《明史·丘濬传》。

② ［明］沈德符《顾曲杂言》“丘文庄填词”条。

“若是今世南北歌曲，虽是街市子弟，田里农夫，人人都晓得唱念”，因此他要利用戏曲的形式来进行伦理宣传。他认为：“这三纲五常，人人皆有，家家都备，只是人在世间被那物欲牵引，私意遮蔽了，所以为子有不孝的，为臣有不忠的。”而戏曲作家的责任，就是要将这些传统教条“搬演出来，使世上为子的看了便孝，为臣的看了便忠，为弟的看了敬其兄，为兄的看了友其弟，为夫妇的看了相和顺，为朋友的看了相敬信……善者可以感发人之善心，恶者可以惩创人之逸志，劝化世人，使他有则改之，无则加勉”。因而，丘濬阐发自己的戏剧创作主张说：“若于伦理无关紧，纵使新奇不足传。”其见解与高明一脉相承，他一定是看到了《琵琶记》在民间的巨大影响，才导致了自己的戏曲创作行动。可以看出，丘濬从事戏剧创作，是出于维护风化而借用工具的目的，那么，他的剧中图解理念、谆谆说教的成分就必不可免了。



图 35　明万历金陵世德堂刊《五伦全备记》插图

丘濬把他的男主角取名为伍伦全，而将其弟取名为伍伦备，兄弟二人的名字合在一起，就成了五伦全备。全剧的情节内容，完全根据主题的需要，按照君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友的伦常关系设置。剧中正面人物，都是传统道德理想的化身，作者让他们在伦常方面，处处为世人作出表率。伍伦兄弟的亲生父母已亡，他们对继母范氏极为孝顺，恪守人子之道。兄弟之间平时和

气友爱，遇到危难时争相赴死。婚姻完全遵守“父母之命、媒妁之言”，婚后夫唱妇随。对待朋友讲信用、施恩义。甚至媳妇们在婆婆生病时，也割肝割股地尽孝。而伍伦全在“君臣”关系这一伦常方面的表现，是剧作重点展示的内容。他担任朝廷的谏议大夫时，不肯作“尸位素餐”的“缄默大夫”，对皇上敢于“犯言直谏”，表现出忠臣烈士的品质。当他被胡人掳去后，以历史上的豫让、鲁仲连、张良、马援、严颜、赵云等忠臣义士为榜样，表现出忠君爱国宁死不屈的民族气节，他的这种“忠肝义胆”甚至最终感动了胡人，从而得以返国。综上述我们可以看到，在人物形象的设置上，丘濬是完全从理念出发的，因此，人物成了概念的化身和标本，缺乏生活基础，缺乏真情实感，没有个性，没有血肉，没有生命。与全剧的主题相适应，唱词和说白中也充斥着理学说教，例如第三出“延师教子”，先生施善教教导伍伦全读《论语》，唱《金字经》，唱词就全是《论语》的句子。明世德堂刊本眉批即指出：“此三、四段，皆本《论语》融成。”

由于丘濬的创作态度如此，影响到其作品的效果，加之明代中叶以后戏曲创作缘情见性之风渐起，《五伦记》就受到了批评。例如嘉靖年间王世贞《曲藻》说：“《五伦全备》是文庄元老大儒之作，不免腐烂。”明末祁彪佳《远山堂曲品》说此剧“一记中尽述五伦，非酸则腐矣”。徐复祚《曲论》说：“《五伦全备》，纯是措大书袋子语，陈腐臭烂，令人呕秽。”但是，因为丘濬从事传奇创作的时代较早，他又具有很高的朝廷职衔，剧以人重，而且，毕竟《五伦记》宣扬的是正统道德，为社会所需，因此这个戏在明代的影响还是不可低估的，人们总是将它挂在口头上。另外，《五伦记》在艺术方面也不能说一点长处都没有，例如有些唱词也写得声情并茂，丘濬毕竟是一位诗人，因而祁彪佳《远山堂曲品》说它“华实并茂，自是大老之笔”。明代舞台上也一直演出，成为流行剧目，所以吕天成《曲品》说，《五伦记》“内‘送行’：‘步蹑云霄’曲，歌者习之。”

二、《香囊记》和作者邵燦

《香囊记》的作者邵燦，字文明，一说字宏治，江苏宜兴人，约活动于正统、景泰年间。他广学博记，志意恳笃，善作词赋，通晓音律，精于弈棋。曾为生员，但终身未作官。著有《乐善集》和传奇《香囊记》。①

邵燦颇为赞成丘濬的戏剧思想，在《香囊记》第一出里，他明确表示，自己的创作就是在丘濬的启发下，有感于时下“士无全节”、“有缺纲常”的“薄俗偷风”而写出的：“因续取《五伦》

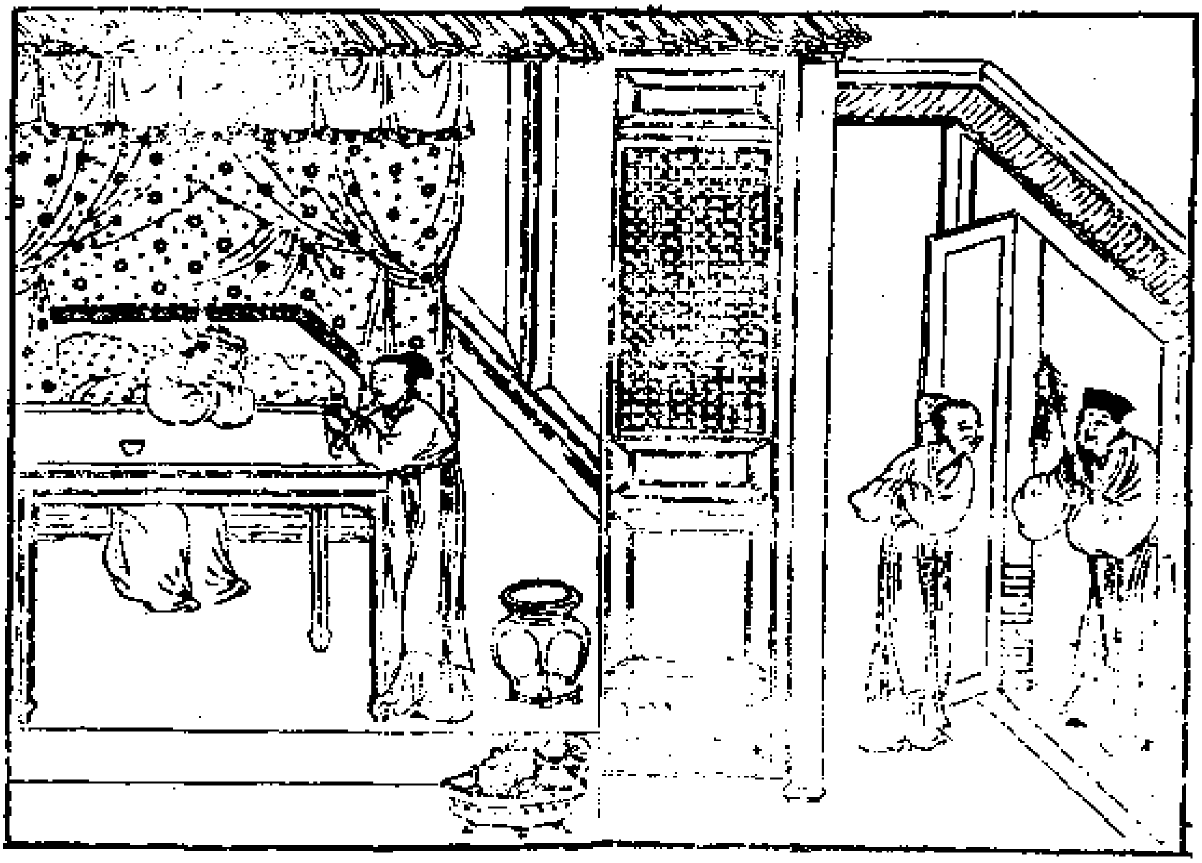


图 36　明万历金陵继志斋刊《香囊记》插图

新传，标记《紫香囊》。”因而，他的创作宗旨也与丘濬一模所出，所谓“传奇莫作寻常看，识义由来可立身”，突出标举一个“义”

① 参见［明］徐渭《南词叙录》、万历《宜兴县志》、嘉庆《宜兴县志》等。

字。这种以戏剧作为宣扬伦理纲常之工具的创作主张，决定了他的剧作也必然以高台教化为目的。

不过，邵燦不像丘濬那样，构思传奇完全从主观理念出发，而是由历史中捡择有意义的事件与人物，经过艺术加工而成篇，因此其作品颇有现实性。《香囊记》时代背景取为宋室南渡时，剧作写绍兴名臣张九成事，而故事情节虚构多于事实。剧中说九成、九思兄弟自幼丧父，在母亲严命下，一同赴京应试，兄中状元，弟中探花。因九成在试策中指斥了权奸，因而触怒奸相秦桧，被派往边塞监军，班师之日，又被派往金之九国城慰问被捕的徽、钦二帝。九成到金国后即被扣留，十年如一日，守节不辱。九思亦往北方寻兄不归。九成的母亲、妻子遭遇灾荒，忍饥挨饿，又逢宋室迁都之乱，逃难途中，婆媳失散，媳妇流落乡间十年，严拒了当地富豪的婚聘。九成后得朋友王伦帮助逃回，在饱经乱离之苦后，阖家最终团圆。张九成触怒秦桧遭贬的情节为史实，但拘留金国则非其事（乃为洪浩事），其中穿插的家庭遭遇则更是虚构。

这部剧作的题材、关目设置，有一定的思想意义，特别是对于张九成忠贞不屈品格的描绘，对于张家悲欢离合经历的叙写，颇为打动人心。剧中曲调也“有一二套可取者”，使得该剧能够在舞台上流传，这似乎是得力于叫做钱西清、杭道卿的两个人的帮助①。但是，《香囊记》并不是一个成功的剧作，其各方面的毛病也很多，例如人物形象简单化、情节芜杂、结构上模仿《琵琶记》和《拜月记》的痕迹太重等。特别是，它在语言文词的铺排方面，流露出一种追求典雅华丽的贵族倾向，多用典故，讲求骈偶，咬文嚼字，佶屈聱牙，不利于舞台表现。后起者不以为非，反以为是，出于文人的通病，一时竞相效法，给剧坛造成了

① 参见［明］徐渭《南词叙录》。

很不好的影响。

嘉靖中徐渭《南词叙录》说："以时文为南曲，元末国初未有也，其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明作，习《诗经》，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事作对子，最为害事。"通观《香囊记》，处处掉书袋子，人物张口就引经据典、铺陈学问。第三出"讲学"里几个秀才相会，在舞台上讨论起经义来，还可说是符合人物身分，第十五出"起兵"，金国大将兀术登台，张口就是四六文一大篇，对仗工整，双声迭韵，直让人以为是一位风流秀才。至于随处引用经书，征引典故，例如第八出一曲短短二十八字的【排歌】，就提到了五位古人的事迹，更是炫耀堆垛，有伤剧体了。

文辞的过于典雅藻丽本不利于剧中词情畅达，因为舞台下的观众无法做到仅仅一听即明，况且大多数观众还没有文化，嘉靖时王世贞《曲藻》说"《香囊》近雅而不动人"，就是这个道理。但是，由于明代前期舞台上流行的传奇剧本，大多是民间创作，很多文理不通、粗俗鄙俚，为文人所唾弃，而文词俏拔的《香囊记》一出，似鹤立鸡群，立即引起文人注目，遂迅速风靡。一时间刻本颇多，流传甚远，效仿之作也纷纷而出。徐渭《南词叙录》说："效颦《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故事，无复毛发宋元之旧。三吴俗子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行。南词之厄，莫甚于今。"颇说出了当时的情形。

传奇创作中文词的典雅骈丽风格，首见于高明《琵琶记》中"赏荷"、"赏月"等出，但这些出中谐美的语句都出自状元蔡伯喈与相府牛小姐之口，符合人物身分，至于"吃糠"、"剪发"等出里赵五娘的唱词，则句句本色，质朴无华了。《琵琶记》的语言风格完全根据剧中人物身分而定，这正是该剧的成功之处。《香囊记》学其皮毛，失之千里，但却开明代传奇创作骈丽一派，

形成了曲坛一味追求雕琢、讲究藻饰的不良风气。一直到明末，仍有一些曲评家对之十分推崇，例如吕天成《曲品》里将它列入“妙品”，并称赞道：“《香囊》词工白整，尽填学问，此派从《琵琶》来，是前辈最佳传奇也”。写传奇而讲究学问，实在是令人莫名其妙。

第四节　明前期盛演传奇剧目

明代前期盛演于舞台上的传奇作品，除了一部分是由元代继承而来以外，另有一批为当时下层文人所作，其中一些取得了较高的艺术成就。如苏复之的《金印记》、王济的《连环记》、沈采的《千金记》、陈罴斋的《跃鲤记》、姚茂良的《精忠记》、沈受先的《三元记》，以及无名氏的《桃园记》、《草庐记》、《古城记》、《珍珠记》、《荔枝记》等。这些作品大多取材于历史传说和民间故事，带有浓郁的民间风格，虽然语言质朴无华，但却具有较强的戏剧性，利于舞台搬演。它们较之丘濬《五伦全备记》、邵燦《香囊记》具有更为广泛的社会现实内容，更为明白晓畅的剧本内涵和更大的观赏价值，因而在有明一代的舞台上长期盛演不衰，其优秀折子为清代各地的地方戏所广泛吸收，其故事情节也演化为后世的多种剧目，因而值得在此提请读者注意。

《金印记》苏复之作。作者生平里居不详，明人朱权《太和正音谱》“古今群英乐府格式”中所列举的“国朝一十六人”中有：“苏复之词，如云林文豹。”不知是否指同一人。所作《金印记》，写战国时候苏秦由落魄到发迹事，承继元人《冻苏秦》杂剧而作，不脱元代南戏变态发迹作品的窠臼，但情节设置颇有新意。剧作夸张铺写苏秦头悬梁、锥刺股的发奋精神，为社会所瞩目，而更为吸引人们的情节关目则是剧中所反复渲染的世态炎凉：苏秦未得官时，落魄聊倒，甚至连家人都对之百般轻蔑与讥



图 37　明万历金陵刊《重校金印记》插图

笑，竟至于妻不敛衽，嫂不下机。一旦上达青云，便受到包括家人在内所有人的曲意奉承。剧作用极度夸张的变形手法，将传统社会中扭曲的人际关系表现得淋漓尽致，真可以令观者动容、阅者酸心。正如明末吕天成《曲品》所称，此剧"写世态炎凉曲尽，真足令人感喟发愤。近俚处具见古态"。该剧在明代戏曲选本中已经被大量选刊，后世众多声腔剧种中更是广为流传（或改名为《黄金印》、《六国封相》等），其重点揭示世态炎凉的场段，至今仍具有极强的舞台感染力。明后期，又有高一苇据以改写，增加张仪事迹，名为《金印合纵记》，一名《黑貂裘》。吕天成《曲品》说："今有张仪而改名《纵横》者，稍失其旧矣。"

《连环记》王济作。王济字伯雨，号雨舟，乌程（今浙江湖州）人。清钱谦益《列朝诗集小传》丁集中说他曾与人结岘山诗

社，“所居有长吟阁、宝岘楼、图史鼎彝，夺目充栋”。所作《连环记》，敷演东汉末年王允与貂蝉设美人计离间吕布，除掉权奸董卓的故事。这是一个十分流行的传统戏剧题材，金元院本有《刺董卓》，元代杂剧有《锦云堂暗定连环计》、南戏有《貂蝉女》。王济《连环记》在其基础上结构、丰富而成，全剧情节曲折生动，富于戏剧性，极适于舞台演出。吕天成《曲品》卷上称其“颇知炼局之法，半寂半喧；更通琢句之方，或庄或逸”，赞赏道：“我钦高手，世想令名。”对之评价极高。该剧长期盛演不衰，后世各个戏曲剧种都移植改编上演（或名《吕布戏貂蝉》），直至于今。这个题材在中国文化史上的长期盛行，与其英雄美人江山的奇异内容组合方式有关，它反照了传统社会结构的某种文化特征。

《千金记》沈采作。沈采字炼川，嘉定（今属上海市）人。吕天成《曲品》卷上说他：“名重五陵，才倾万斛。纪游适则逸趣寄于山水，表勋猷则热心畅于干戈。元老解颐而进卮，词豪握指而搁笔。”似乎沈采曾享文坛盛名，为世人所倾目，所说或有据。所作《千金记》，以韩信为主线写楚汉相争的故事。剧作敷演了韩信一生中的主要经历，从青年不得志、漂母乞食、胯下受辱，到备受刘邦重用、登坛拜将、消灭项羽、受封齐王、成为风云人物，最后荣归故里仍不忘漂母进食之恩，特赠千金以报等事迹。在这一过程中，韩信知恩图报、不忘故旧、隐忍宽厚、自强不息以及有勇无谋、刚愎自用的内在品质和性格特征得到了生动的刻画。此剧的排场也很热闹，其中“追信”、“楚歌”、“别姬”等出内容，传唱得尤为普遍。不过，明人出于传奇生旦不可偏废的认识，认为此剧写场面戏佳，写闺阁戏弱，如祁彪佳《远山堂曲品》残文说：“《千金》纪楚汉事甚豪畅，但所演皆英雄本色，闺阁处便觉寂寥。”而他的意见又是对吕天成《曲品》的承袭，可见也代表了一些人的看法。沈采又有《还带记》、《四节记》等。

《跃鲤记》陈罴斋作。作者生平不详。所作《姜诗跃鲤记》，本事源于《后汉书·烈女传》，宋元南戏有《姜诗得鲤》。写姜诗之妻庞氏被婆母虐待赶出家门，仍克尽孝道，最终感动了婆母，将其接回家中的故事，在一定程度上反映了中国传统家庭中的妇女遭受压迫的痛苦。姜诗孝母事，是“二十四孝”故事之一，因而情节架构未出其传统模式，但姜诗妻被出后仍对其家眷恋不舍的情态，却处理得十分动人。祁彪佳《远山堂曲品·能品》称：“任质之词，字句恰好。即一节生情，能展转写出。”嘉靖时有陈鹤将《跃鲤记》改作《孝泉记》，满口道学气，演出效果不佳，因而祁彪佳《远山堂曲品·能品》说：“海樵，越之高士。其传姜诗也，不无道学气。以之登场歌舞，似逊《跃鲤》一筹。”民间艺人将原本逐渐作了改编，在舞台上长期流行，祁彪佳《远山堂曲品·杂调》题曰：“此即《跃鲤》原本，经村塾改撺者。”剧本今佚。明刊《乐府菁华》、《摘锦奇音》、《八能奏锦》、《时调青昆》等选录其中“芦林相会”、“安安送米”等出，《徽池雅调》收录“推车自叹”一出，又题作《卧冰记》；收“安安思母”



图 38　明万历金陵陈氏刊《千金记》插图“别姬”

一出，题作《芦林记》。清代地方戏里多有《芦林会》、《安安送米》等戏出。陈罴斋还作有《风云记》。

《精忠记》姚茂良作。姚茂良字静山，武康（今浙江德清）人。所作《精忠记》，写岳飞抗金遭秦桧陷害故事。在此之前，元杂剧、南戏均有《东窗事犯》。岳飞事迹乃民族史上一大冤案和悲剧，演来易于触发人们的内心义愤，因此为戏剧所偏爱。果然，《精忠记》的演出效果极好，祁彪佳《远山堂曲品》说："演此令人眦裂。"清顾彩《髯樵传》记载，明末吴县洞庭山乡曾有樵夫观《精忠记》，见秦桧构陷岳飞，怒而跃上戏台，殴打装扮秦桧的演员几死。清焦循《剧说》卷六引《莼乡赘笔》也说，地处江、浙交界处的枫桥镇，一次演《精忠记》，曲尽其态，"忽一人从众中跃登基，挟利刃直前，刺桧流血满地。"等把那人绑缚见官，他说："民与梨园从无半面，一时激愤，愿与桧同死，实不暇计真与假也。"《精忠记》演出史上的这些逸话，表明了此剧强烈的感染力——竟然使观众忘记了是在看戏！姚茂良擅长写历史剧，他还作有《双忠记》、《金丸记》。《双忠记》写唐代安史之乱时，真源令张巡和睢阳太守许远坚守睢阳孤城，城破后被俘，不



图 39　明万历金陵唐氏富春堂刊《跃鲤记》插图

屈骂敌而死，其独特之处，在于风格上的极尽激昂慷慨之致。吕天成《曲品》卷下称其“境惨情悲，词亦充畅”。《金丸记》承继元杂剧《金水桥陈琳抱妆盒》而来，写宋仁宗幼时遭遇，其剧情节亦曲折生动，扣人心弦。其中“盒隐潜龙”、“拷问前情”等出，十分脍炙人口。后世盛演的《狸猫换太子》一剧，即源出于此剧。

《三元记》沈受先作。沈受先字寿卿，生平事迹不详，吕天成《曲品》卷上说他“蔚以名流，雄乎老学”，大约因剧而发。《三元记》又名《断机记》，写秦氏未婚而夫先亡，秦氏即至夫家守节，为夫抚养妾子商辂，商辂为学懈怠，秦氏即断机上所织布以责之，商辂于是发愤，后赴考，连中三元，一门旌表。剧情虽然道学气甚浓，但为平民出人头地描绘了一条可望之路，并且生活气息浓厚，感情真挚，因而演来颇为动人。该剧一出，即刻盛行，成为昆山腔戏班的保留剧目，又受到其他声腔的欢迎。如吕天成《曲品》卷下称：“语或嫌于凑插，事每近于迂拘。然吴优多肯演行，吾辈亦不厌弃。”这里说的“吴优”即指昆山腔艺人。而祁彪佳《远山堂曲品》将它列入“杂调”，说是“境入酸



图40　明万历金陵唐氏富春堂刊《三元记》插图

楚，曲无一字合拍”，说的又是昆山腔之外南曲声腔的演出情形。明代戏曲选本里大量选刊了其中戏出，如《词林一枝》、《八能奏锦》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《万曲明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》、《乐府菁华》等等，可见其风靡。清代地方戏里演为《秦雪梅吊孝》，仍然极其风行。

《桃园记》、《古城记》、《草庐记》均为无名氏作，据三国故事敷衍而成。三国故事在元杂剧里已经成为重要表现内容，产生了许多剧目，入明以后，继承元杂剧的传统，南戏舞台上于是出现了这些演出本。三剧分别写刘、关、张桃园三节义，关羽挂印封金、过五关斩六将、千里寻兄，刘备三顾茅庐请孔明直至西川称帝等情节，连在一起，基本统贯了《三国志》的内容。这些剧作的文词都不够驯雅，具有鲜明的民间创作特点，但是音律和谐，便于演唱，一直在舞台上流行。所以祁彪佳《远山堂曲品》说：“《三国传》中曲，首《桃园》，《古城》次之，《草庐》又次之，虽出自俗吻，犹能窥音律一二。”明代戏曲选本《词林一枝》、《八能奏锦》、《徽池雅调》、《尧天乐》反复选刊其中（主要是《古城记》）散出。嘉靖以后又有传奇《三国记》出，始将三国故事演为一个完整的剧目①。清代以后地方戏里盛演的三国戏，都从这里发源。

《珍珠记》无名氏作。又名《高文举》、《米糷记》，后又有人改写为《高文举还魂记》。写宋时穷书生高文举被财主王百万招为东床，与其女金真结为夫妻，又靠岳父资助进京应试，高中状元，被丞相温阁强逼为婿。金真进京寻夫，备受温氏折磨，后得老仆帮助，与文举书馆重逢，并相约赴开封府告状，结果温阁被谪罚，夫妻遂得团圆。此剧结构模仿《琵琶记》、《荆钗记》的痕

① 《三国记》传奇，不见著录。明刊《玉谷调簧》收其“周瑜差将下书”、“云长护河梁会”、“曹操霸桥饯别”三出。《万曲明春》收其“鲁肃请计乔国公”一出。《八能奏锦》收其“张飞言威狱马”、“关羽私刺颜良”二出目，内容原缺，剧名标作《三国志》。

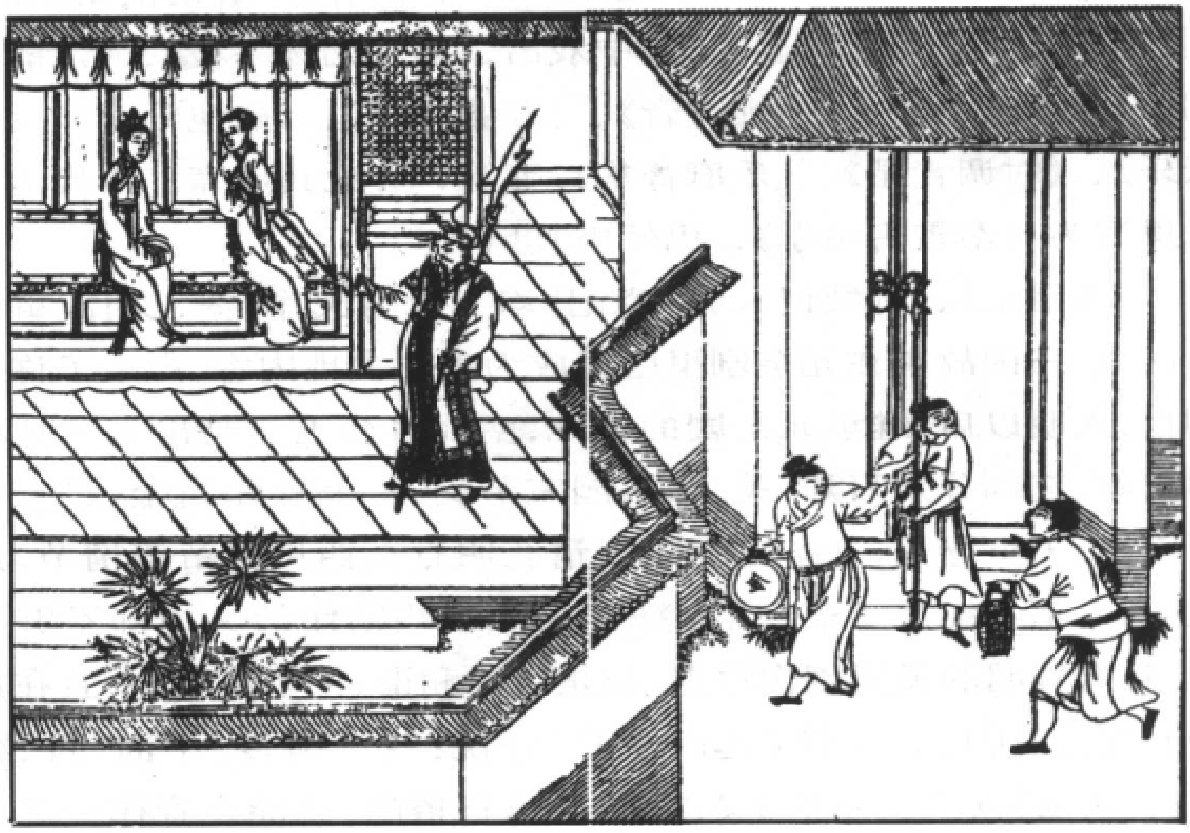


图41　明万历金陵文林阁刊《古城记》插图

迹很重，但在人物形象的塑造上，却也有自己的特点。高文举善良而软弱，王金真则兼具赵五娘的坚忍和钱玉莲之刚烈等性格因素，面对权势，毫无畏惧，受尽折磨而不肯屈服，反映了底层人民鲜明的爱憎。此剧在民间舞台上长期流传，其中“鞠问老奴”、“书馆相会”两出戏，被明代戏曲选本《八能奏锦》、《玉谷调簧》、《万曲长春》等反复收录，说明了其盛行程度，清代以后该剧在各地地方戏里更是广为演出。

《荔枝记》无名氏作。这部剧作根据流传于闽南、粤东一带陈三与五娘的爱情故事改编，反映了当时的青年男女对自由婚姻的大胆追求，具有强烈的反传统精神。五娘（黄碧琚）在一次元宵灯市上与陈三（陈伯卿）一见钟情。父母将她许配富豪林大，她踏坏聘礼，打走媒婆，坚决要求“姻缘由己”。陈三为接近五

娘，乔装磨镜匠，又不惜打破宝镜卖身黄家为奴。得婢女益春相助，二人终于赢得了幸福。全剧故事曲折生动，人物形象鲜明丰满，受到民间百姓的特殊喜爱，在闽、粤一带广为流传。嘉靖年间曾被改为《荔镜记》刊行于世，今存嘉靖四十五年（1566 年）刊本，其书尾称：“因前本《荔枝记》字多差讹，曲文减少，今将潮、泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲，校正重刊。”又存万历九年（1581 年）、清顺治八年（1651 年）、光绪十年（1884 年）等刊本《荔枝记》。这个戏的反复刊行，也反映了其盛行程度。一直到近代福建梨园戏里的《陈三五娘》，仍是其改编本。



图 42　明万历九年（1581 年）建阳朱氏与耕堂刊《荔枝记》书影

第三章　嘉靖时期的创作

永乐、宣德以后，文人从事北杂剧创作的热情已经骤减，但其余势仍然一直延续到嘉靖前期。传奇创作则经过了前期的发轫以后，到嘉靖年间，文人参与的积极性忽然开始高涨，写出了一批有特色的传世名作，在反映现实社会矛盾、追求骈丽词藻方面开后世风习之先。更重要的，是这些作家的身体力行，扭转了明初文人鄙弃戏曲创作的观念，从此以后，戏曲将成为文人播玩音律、驭遣词藻的工具，使之投入大量精力，导致自身的迅速走向另一座成就巅峰。

第一节　康海、王九思的杂剧

嘉靖前期的北杂剧演出在南方已经走向末响，但北方的山西、陕西一带，因为是北杂剧的家乡，又较少受到南戏的冲击，因而民间的演出活动仍然在继续。因为这个缘故，生长在这里的文人仍然对于北曲杂剧较为熟悉，在南方众多作家开始写作南杂剧的同时，他们仍然创作出了比较典型的北杂剧作品。其中著名的有康海和王九思二人。

一、康海和他的拟人剧《中山狼》

康海（1475～1540年）字德涵，号对山，晚年自号东渔父、浒西山人、太白山人等。陕西武功县人。弘治十五年（1502年）中状元，官翰林院修撰。与李梦阳一道倡诗文复古主义，排抑台阁文体，名列"嘉靖前七子"之一，享盛名，然颇遭朝臣所忌。因与宦官刘瑾同乡，刘瑾慕其名，欲交之，康不肯往，后来刘瑾欲杀李梦阳，李求康救，康说："吾何惜一官，不救李死？"遂谒刘瑾，刘喜而释李。刘瑾败，康海因名列瑾党而被削职为民。归田后以山水声妓自娱，时出登山临水，家居则征歌选妓，歌弹鼓吹，时与好友王九思唱和往还，以寄托抑郁之心。死后囊橐萧然，惟有大小鼓三百余副。有诗文集《对山集》，散曲集《沜东乐府》，并作有四折北曲杂剧《中山狼》、《王兰卿》二种，均存。①

《中山狼》杂剧根据宋人谢良小说《中山狼传》改编，写东郭先生好心救狼而险些被狼吃掉的故事。这是一部以寓言形式表现的社会讽刺剧，作者不仅借剧中人物抒发怨愤，批判现实，嬉笑怒骂，挥洒自如，而且赋予主题以深刻的哲理性。它高度概括了社会上像狼一样的恶人忘恩负义的本性，告诫人们要除恶务尽，绝不能怜惜这样的恶人。剧本最后还借杖藜老人之口，指出社会上那些负君的、负亲的、负师的、负友的，个个都是中山狼，对他们切不可再存温情和仁心。剧本针对性极强，且具深远的警世意义，能够引发人们的深刻反醒。故而明人沈泰在《盛明杂剧》里引陈眉公的话说："读此剧，真救世仙丹，使无义男子见之，不觉毛骨颤战。"

《中山狼》作为一部杰出的讽刺寓言剧，不仅成功地将这一题材的深刻主题："那世上负恩的尽多，何止这一个中山狼"，用立体的形象展现在了舞台上，其艺术表现方面也获得了令人称道

① 参见[清]钱谦益《列朝诗集小传》丙集、《明史·文苑传二》。

的效果。康海在严格遵循元杂剧四套曲格式的基础上，合理而又游刃有余地将东郭先生与中山狼的冲突，按照发生、发展、高潮和结局的节律进行了恰到好处的处理，使得剧情层层递进、笔触环环相扣，故事发展线索起伏跌宕、扣人心弦。康海是运用传统的北杂剧体制进行创作最后一个在形式与内容结合方面取得成功的人，这一事实反证了元杂剧体制的合理性一面，但也充分说明其合理性是有限度的。



图 43　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选．酹江集·中山狼》插图

《中山狼》杂剧的奇异之处在于它采取了拟人化的艺术表现手法，将狼、老杏树、老牛赋予人的某些特征，让它们活动于舞台之上，并与人进行对话，但其立场又不改根本，仍然是按照其自身逻辑行事，这就为戏剧的舞台效果添加了一股兴奋剂，也增强了剧作的象征性与哲理性。中国戏曲舞台上将动植物赋予人的某些功能来进行表现，还基本上没有前例，《西游记》杂剧里出现的猴、猪等形象，基本上已经完全人格化，使人忘记了它们是兽，在拟人化表演方面不具备典型意义。《中山狼》的上演，也势必在异类形象的舞台表现方面积累经验。

《中山狼》的语言质朴本色，绝不矫饰造作，令人聆之读之如清

风过耳，心爽神怡，显示了康海绝妙的遣词造语才能。无怪沈泰在《盛明杂剧》里评点曰："此剧独揽滑宕，一洗绮靡，直掩金元之长，而減关、郑之价矣。韵绝快绝！"对之极口称赞，甚至将其与关汉卿、郑光祖相提并论。祁彪佳《远山堂剧品》也称其"曲有浑灏之气，白多醒豁之语"。这些都是的论。《中山狼》的曲词又音韵和谐，便于演唱，这与康海具备很高的音乐修养是相关的。他擅长用琵琶自弹自歌，王世贞《曲藻》记载说："德涵于歌弹尤妙，每敬夫（王九思字）曲成，德涵为奏之，即老乐师毋不击节叹赏也。"①这种因素助成了他的杂剧得以在舞台上远近流传。

《中山狼》以其奇特的面貌一出现于明代剧坛，立即引起了人们的极大兴趣与关注，一时对其旨意揣测纷纷。通常都认定此剧是康海因为搭救李梦阳、自落瑾党而败，李反目不理睬，气愤而作，王世贞《曲藻》、沈德符《顾曲杂言》都持此说法，但无法核实，因此后人也有极力反驳的。但无论康海创作动机中有无影射的因素，都不影响此剧在思想性和艺术性上的成功。

二、王九思和他的杂剧作品

王九思（1468～1551年），字敬夫，号渼陂，别署紫阁山人，鄠县（今陕西户县）人。弘治九年（1496年）进士，官至翰林院检讨、吏部郎中。因与宦官刘瑾同乡，刘瑾败，降为寿州同知，后清除刘党，被迫致仕。王九思其实并不阿附刘瑾，但因与阁臣李东阳论文意见相左，被其伺机排抑出朝。诗文绝伦，为"嘉靖前七子"之一，又擅长作北曲，与康海齐名。返乡后与康海终日词曲唱和，所作杂剧有《杜子美沽酒游春》和《中山狼院

① 康海擅琵琶，还见于王世贞《曲藻》附录中的一条记载：康罢归后野居，有杨庭仪侍郎过访，酒酣，康为之"自弹琵琶唱新词为寿"。后杨提及为之谋官事，康怒，曰："若伶人我耶？"用琵琶击之未中，碰床尽碎。

本》二种，均有存本。另有诗文集《渼陂集》、《渼陂续集》和散曲集《碧山乐府》、《碧山续稿》、《碧山新稿》等。①

《杜甫游春》杂剧是一部抒发才学之士对于当朝政治愤懑不平之气的作品，以唐代名诗人杜甫为主人公。剧写杜甫在安史之乱后春游曲江，目睹当年的皇家宫殿都变作残垣断壁，抚今忆昔，并念及自己怀才被抑、有志难申的飘零身世，感慨万分，不由得痛骂奸相李林甫专权无道、庸政误国，其词慷慨激昂、铿锵作响，历来为人们所称道，引在这里：



图 44　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·沽酒游春》插图

【寄生草】他空皮袋，无学问，恶心肠，忒忌狠，笑冷冷，掌定三台印，慢腾腾送了千人俊，乱纷纷造下孤辰运。

【朝天子】他狠心似虎牢，潜心在凤阁，几曾去正纲纪，明天道。风流才子显文学，一个个走不出漫天道。暗里编排，人前谈笑，把英雄都送了……

【小桃红】三三两两厮搬弄，管什么皂白青红。把一个商伯夷，生扭作虞四凶。兀的不笑杀了懵懂，怒杀

① 参见［明］李开先《闲居集·渼陂王检讨传》、［清］钱谦益《列朝诗集小传》丙集、《明史·文苑传二》。

了天公……自古道聪明却贫穷，昏子迷做天公……

【绵搭絮】不怕你经纶夺世，锦绣填胸，前挤后拥，口剑舌锋。呀，眼睁睁难分蛇与龙，烈火真金假铜。似等样颠倒英雄，不如的急流中归去勇。①

果然是义愤填膺、掷地有声，宣泄得痛快淋漓，代千百位沉抑下僚的文人士子发抒了心中之气。作者借古人之口对黑暗时政的抨击，以及对于腐败官场之切身感受的抒发，都具有一定的现实意义。

从剧情设置与人物内心情绪状摹来看，《杜甫游春》杂剧里的杜甫极像作者的自况，确实，如果不是王九思有着对于权臣误国误才事实的痛切感受和强烈激愤，他就写不出如此情感充沛的曲词来。无怪有人说，他这是在影射当朝宰相李东阳。如明刊《盛明杂剧》于《曲江春》（即《杜甫游春》）中有沈士伸评语曰："陂高才废处，作此以嘲时相，悲愤唏嘘，如怨如诉，感慨系之矣。"清初钱谦益在《列朝诗集》丙集中也说，王九思"盛年屏弃，无所发怒，作为歌谣及《杜甫春游》杂剧，力诋西涯（李东阳号），流传腾涌，关陇之士，杂然和之"。还在作者当时，这种议论已经蜂起，使得王九思不得不向人写信，力图自洗其污："自归里舍，有所述作，拟为传奇，纾情畅志。不意亲朋指摘瑕疵，投诸馆阁，发怒起祸。幸已消阻。"② 不过，作品的情节毕竟不可完全与作者的生活经历相比附，那就违反了创作的规律。其实作者还是在写历史，在剧中塑造了一位疾恶如仇、落拓不羁的诗人形象，我们从中还是可以触摸到杜甫这一人物的思想性格及其发展过程，尽管这一形象常常太接近于作者的自我写照。

《杜甫游春》的曲词写得沉郁蕴藉、雄豪跌宕，受到当时文

① ［明］沈泰编《盛明杂剧》本。

② 王九思《王渼陂集·答王德徵书》。

人的极高赞誉。李开先在《渼陂王检讨传》中将其比作元人，说他“不止守元人之家法，而且得元人之心法矣。脍炙人口，瀁溢人耳”①。此论一出，众声相和，几成公议。当时论者还将他与康海相比较，而普遍以之置于康海之上，例如何良俊《曲论》说：“康对山词跌宕，然不及王蕴藉。如渼陂《杜甫游春》杂剧，虽金元人犹当北面，何况近代！”王世贞《曲藻》也说：“敬夫与康德涵俱以词曲名一时，其秀丽雄爽，康大不如也。评者以敬夫声价不在关汉卿、马东篱下。”不过，王世贞的评价（或谓当时流行看法）也不乏拔高之嫌，因而遭到王骥德的反对。王骥德《曲律·杂论第三十九下》曰：“其词气雄宕，固凌厉一时，然亦多杂凡语，何得便与元人抗衡。王元美复谓其声价不在关、马之下，皆过情之论也。”所说并非没有道理。

《杜甫游春》杂剧不是一个案头本，它一写成就在舞台上演唱，这归功于王九思对于北曲音韵规则和歌唱技巧的重视。何良俊《曲论》记载他的一则逸事说：“王渼陂欲填北词，求善歌者至家，闭门学唱三年，然后操笔。”王世贞《曲藻》也有类似说法：“王敬夫将填词，以厚赀募国工，杜门学按琵琶、三弦，习诸曲，尽其技而后出之。”这是《杜甫游春》剧能够流行甚广的原因。但是也不可讳言，剧本的戏剧性较差，缺乏尖锐生动的戏剧冲突，情节呆板迟滞，动作性不强。就是那些怨愤激烈之词，也因为缺少情节的依托而显得空泛。这一切都证明，它充其量也只是一部文人的抒情性作品，缺乏更广泛的社会感召力。北杂剧创作的舞台生命已经走至尽头了。

① ［明］李开先《闲居集·渼陂王检讨传》。

第二节　时代主题

与杂剧创作正在走入衰歇的情形不同，嘉靖年间的传奇创作开始出现新的转机，呈现出新的气象。通过一些明显的迹象，我们可以确切地感觉到：一个新的传奇时代已经来到了。其最重要的表现是，传奇开始反映时代主题。

嘉靖以后，明王朝进入了它的中、后期阶段。传统社会所固有的种种弊端开始充分地暴露出来，明朝政体自身所特有的缺陷和弱点，也使它处于一种矛盾丛生、危机四伏的火山口上，加速着它的衰朽过程。

明太祖朱元璋为了防止大权旁落，废除了丞相制，政事只由自己决抉，而由司礼太监与内阁大学士辅助文牍，这也许不失为一种维护皇权的明智之举。但国政一决于皇帝，却使政策过分地随君主的个人素质、性格甚至爱好而转移，产生极其恶劣的后果。当某位帝王不能够恪尽职守、勤敬治国，或是刚愎自负，或是庸碌昏聩，或是孺幼懦愚，就会严重影响到朝政的平稳，难免造成闭塞视听、任用群小、宦官当道、权臣专擅的局面，进而又引起朝野内外的结党朋比、构陷倾轧、谄进成风、奸而忘义。我们熟知的明代弄权者，宦官如汪直、刘瑾、魏忠贤，首辅如张居正、申时行、严嵩，都曾在朝政中发挥过惊人的决策力和影响力。而畸形的政治体制培育了派系，酝酿着政局的动荡，有明一代，在朝臣与宦官之间、辅臣和朝野之间，不断地爆发公开的有时是极其尖锐的斗争与倾轧，尤其是嘉靖以后一直到明末，这种斗争从来就没有停止过。

嘉靖皇帝明世宗朱厚熜，刚愎昏聩，喜怒无定，爱听谀词，近用奸人。他深居大内，一心崇奉道教，自嘉靖三年（1524 年）以后，逐渐委政于近臣，自己则不问政事，“营建斋醮，采木采

香、采珠玉宝石，吏民奔命不暇"[1]。在位四十余年，仅于嘉靖二十九年（1550年）召见过一次群臣。于是，朝政大权就长期在权臣手中角逐。最为典型的例子是严嵩的崛起，他善察帝意，委曲奏对，或谀或谄，阴附己谋，颇得嘉靖皇帝的亲幸，因而把持朝政达二十一年之久。严嵩与其子严世蕃一道，横行公卿间，飞扬跋扈，炙手可热，谚称"大丞相"、"小丞相"。他们结党营私以售其奸，而对于正直或反对自己的大臣一定用阴计除之。他们对钱财更是大肆搜刮，贪得无厌，不惜借征讨东南倭乱之役以搜刮民脂民膏而肥私囊。所以，天下人皆"视嵩父子如鬼如蜮"[2]，恨之入骨。在这种畸形的政治结构下，要求改革制度、整顿吏治，反对暴政、抨击专制，就不仅成为广大下层人民的强烈呼声，而且成为朝廷正派忠贞、关心国事的官员们的积极行动。它体现为统治集团内部的革新与保守、忠正与奸邪之间的斗争，呈现为极其激烈与复杂的局面。而这种斗争构成嘉靖以后明朝政治的一个显著特点。

在这种时代背景的启示下，也在这种时代精神的感召下，明传奇中间开始产生以朝廷忠奸斗争为表现对象的剧作。一批如李开先、王世贞、梁辰鱼一类的官员，这些既是官僚阶层的属员，又是杰出剧作家的士大夫文人，拿起笔来，投入了以戏剧揭露、指斥、声讨权奸的行列，创作出了《宝剑记》、《鸣凤记》、《浣纱记》、《飞丸记》、《不丈夫》、《冰山记》、《回天记》等一系列政治倾向鲜明的传奇作品，为戏剧赋予了一重新的社会功用。

在这些作品中，无论是以历史上统治阶级内部矛盾为题材的《宝剑记》，还是直接取材于当代政治斗争的《鸣凤记》，以及将统治集团之间政治斗争的是非曲直与男女主人公命运联系在一起

① 《明史·食货志》。

② ［明］王世贞《嘉靖以来首辅传》卷四。

加以比照的《浣纱记》，都有一个共同的特点，即不同程度地体现为“忠奸斗争”的主题模式。

按照这一模式，这些剧作中的主要人物，大多被划分在两个壁垒森严的阵营中：一是忠臣义士，一是权奸邪佞，如《宝剑记》里的林冲与高俅父子；《鸣凤记》里的杨继盛等“十义”与严嵩一党；《浣纱记》里的范蠡、文种、伍子胥与伯嚭等等。前者用生、末等正面角色表现，性格多为清介耿直、刚正不阿；后者都由净、丑等花面角色充任，个个是奸险阴狠、心恶性残。而处身于这两大阵营之外、居高临下执行裁决之职的则是皇帝，他的个人能力、品德、好恶则制约着两大阵营的胜败和消长。另外，下层大众总是忠臣义士的同盟，而内叛外寇则总是权奸邪佞的辅翼。

剧作情节的安排也遵循着这一模式。尽管每部剧作的时代、人物各各不同，但故事发展的脉络却大致相似：权奸假作韬晦，蒙蔽“圣聪”，窃取朝政大权，排斥和陷害忠良，做出诸多的坏事，闹得乌烟瘴气。于是，有耿直的忠义之臣出来向皇帝直谏，为此而遭受到严酷的迫害，甚至付出生命的代价。经过艰难曲折的斗争，最后或者是圣上醒悟，或者是权奸阴谋暴露，终于正义取胜，恶人败灭，得以重振朝纲。

当然，“忠奸斗争”的主题并不是嘉靖时期剧作家们的新创。作为中国文学史上源远流长的创作母题，它的源头可以追溯到古远。从黄帝与蚩尤的正统与异端之战，到龙逢、比干与桀、纣的正义与无道抗争，到屈原与上官大夫、子兰的忠贞与奸佞之辨，这种建立在正统观念、道义理想、道德人格之上的“忠奸斗争”模式，在文艺创作中逐渐形成了独特的传统。在中国历史的发展长河中，除了元代由于异族统治而较少见到这类作品外，其他时代则几无例外地拥有众多此类作品。明清传奇利用自身的特殊载体，将其功用发挥到最具影响力的地步，而其较为明显的开端则

始自嘉靖时期。

这类表现“忠奸斗争”主题的传奇创作，在思想上有其突出的特色。首先是它明确的皇权意识。它的出发点就是为了维护皇权的集中与统一，保证既定政治结构的稳固存在。尽管这些作品中常常抨击了官场的现实黑暗，揭露了封建专制统治的丑恶内幕，展现了反权奸、反暴政、反专制的批判精神，但其终极目的还是要维持这一社会的长治久安，还是为所事之“君”献上一剂救世良方。其次是它完全以道德评判作为衡量是非的标准。忠心耿耿就是好官良吏，奸诈谄邪一定祸国殃民。社会政治之所以黑暗，是因为不施行仁政德治的结果；权奸邪佞之所以可恶，是由于违背了清廉正直的儒家传统美德。昏暗的政治制度并非本身腐朽，只要皇帝清醒，只要忠义双全的正派官僚重整朝纲，它就可以凭借自身的力量来重建秩序。这种思想特征构成了这类剧作的全部魅力与历史缺憾，留供后人来细细品味。

事实上，明清传奇中“忠奸斗争”的主题模式在嘉靖时期只是开其端而已，它在日后的历史发展中日益蔚为壮观。自《宝剑记》、《鸣凤记》问世之后，无论历史剧还是时事剧，都在“忠奸斗争”的主题模式中打转转，除了上面提及的例子以外，又如明人的《义侠记》、《冬青记》、《八义记》、《精忠旗》、《磨忠记》、《回春记》等，清人的《牛头山》、《渔家乐》、《党人碑》、《清忠谱》、《万里圆》、《桂林霜》等，都可以说秉承的是这一传统，至于清代蔚为壮观的历史题材地方戏，就更是以之作为基本宗旨了。

第三节　李开先与《宝剑记》

一、生平与创作

李开先（1501－1568年）是明代传奇创作高潮出现之前最重

要的作家之一。李开先字伯华，号中麓、中麓山人、中麓放客。先世为陇西人，后避兵祸，落籍山东章丘。他七岁能文，博闻强记，曾于弱冠访康海、王九思，诗赋词曲得其赏识。嘉靖八年（1529年）进士，官至太常寺少卿提督四夷馆，后因不满于朝政，得罪了执政的夏言，年三十九岁时罢官归里，以后长期潜心于文学、戏剧创作。①


图 45　明李开先像（摹本）

作为一个富有才华的知识分子，李开先的罢官对其创作成就的显现未始不是一件幸事。他不仅在诗文创作方面有卓越的贡献，身列“嘉靖八子”之一，而且对散曲、戏曲创作怀有浓厚的兴趣。他家藏元杂剧剧本千余种，曾亲手改定元人杂剧、散曲数百卷，并致力于搜集市井艳词等，这为他的戏曲创作提供了丰厚的素材和经验储备。李开先在传奇、院本创作等方面都进行了有益的尝试。他一生创作传奇三种，其中《登坛记》已佚，今存《宝剑记》、《断发记》二种。又有院本集《一笑散》，包括六个短剧，今存《园林午梦》、《打哑禅》二种，其余四种《揽道场》、《乔坐衙》、《昏厮迷》和《三枝花大闹土地堂》已佚②。

《宝剑记》是李开先的代表作，作于嘉靖二十六年（1547

① 参见［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集上。

② 明万历二年（1574年）抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中有院本《土地堂》剧目，晋东南地区乐户近代仍能演出此剧，或为李开先剧之遗存。

年），李开先罢官归里后的第六个年头，其中矛头直指朝廷权奸，透示了他对于时代政治的思考。王世贞《曲藻》说，这部剧作是李开先“改其乡先辈之作”。《宝剑记》剧本前的雪蓑渔者嘉靖丁未（1547年）序也说《宝剑记》是“坦窝始之，兰谷继之，山泉翁正之，中麓子成之”。据此，《宝剑记》大约是李开先“改编”前人作品，或者是与朋友们共同创作的，但也有人说该序是李开先为避祸而故作的疑兵①。

二、《宝剑记》的意义

《宝剑记》的基本情节和人物来源于《水浒传》中林冲被逼上梁山的故事，但颇有李开先根据自己的解释所作的改动。剧写汴梁书生林冲弃文从武，征讨方腊有功，任征西统制之职。由于他只知道忠君爱国，不解趋炎附势，先因上本参奏童贯，被谪降提辖，又因弹劾高俅等，惹怒奸党，遂招致一系列的报复。高俅设计以看剑为名，将林冲赚入白虎节堂，然后以“擅入节堂”意欲行刺问成死罪。林妻张贞娘到金殿击鼓鸣冤，皇帝批准由开封府尹杨清审理此案。杨清开脱了林冲死罪，将他发配沧州充军，解差受高俅指使，在野猪林谋杀林冲，幸被鲁智深搭救。到沧州后，林冲奉命看守草料场，陆谦、富安又奉高俅之命，火烧草料场，意欲加害。林冲在万般无奈的情况下，杀死陆谦和富安，投奔柴进。高俅之子高朋又要强娶林冲妻张贞娘，林冲之母被逼悬梁自尽，王妈妈护送贞娘逃出汴梁，到白云观出家，侍女锦儿代嫁，后在洞房中自尽。林冲家破人亡之后，由柴进指点，到梁山宋公明寨中参加聚义。梁山派林冲领兵攻打汴梁，皇帝下诏招安，将高俅父子送交梁山英雄处置，林冲才大仇得报，并与张贞娘重新团聚。

① 参见卜键《李开先传略》，中国戏剧出版社1989年版，第90～92页。

以之与小说相比，不同处主要在于：一，小说中冲突的动因是高衙内调戏林冲娘子并设计陷害林冲，传奇中则主要是由于林冲刚正不阿，一再上本参奏童贯、高俅等奸党欺君误国的无耻行径，因而招致报复——生活冲突变成了政治冲突。这种改变使林冲的受难和反抗减少了个人恩怨的色彩，具有了更为深刻的社会和时代意义。二，林冲的形象，也由只会慨叹个人命运之不公平的中下级武官“禁军教头”，变成了一位出身于世代书香门第，曾被授予“征西统制”之职，有着较高社会地位而且士大夫气颇重的上层儒将。他忠孝双全，其怨愤的矛头，始终对准了朝中奸佞，而对被奸臣蒙蔽了圣聪的皇帝，则一直坚持着苦谏的原则：“愿君从此用忠贤，早把非人退远，社稷安康亿万年。”① 当他被高俅步步紧逼，几度险些丧命，走投无路，逃往梁山之时，还在那里慨然叹息：“按龙泉血泪洒征袍，恨天涯一身流落，专心投水浒，回首望天朝，急走忙逃，顾不得忠和孝。”即使是在梁山盟誓之时，他还是表白自己的迫不得已：“背主为寇，非是林冲不忠，乃被高俅逼迫……谢吾皇涵养林冲雨露仁，效犬马要图尺寸，生逼作不忠臣，遥拜我宋明君……非敢背君逆亲，只为应天顺人。”

剧作通过对主要冲突、基本情节和林冲形象的改变与再造，突出了一个这样的观点：权奸是欺君罔上、祸国殃民的罪魁祸首。他们“非奸党不容，无赀财难进，引诱朝廷，采办花石，建造宫室，逼迫的天下荒荒，胡马南渡”。他们逼得忠臣义士们走投无路，只好聚义梁山：“封侯万里班超，生逼做叛国的红巾，背主的黄巢”，忠于“天朝”的赤胆忠心，只能以“啸聚山林”的方式来表达。作品中的这种英雄末路的描写，凝结着李开先本人——一位遭受排斥的正直官吏对当时社会黑暗政局的特定感

① 李开先《宝剑记》，《古本戏曲丛刊初集》据嘉靖原刻本影印本。下同不注。

受。由于不可避免的时代局限，李开先从来没有、也不可能意识到这一切腐朽现象的本源来自以皇帝为代表的封建专制制度，但他对这些黑暗现象的揭露和抨击，显示了他对现实认识的清醒与深刻。

李开先这部剧作的语言，一反时人典雅藻丽的弊病，曲词写得十分清畅、自然，这对后来的戏曲创作有着积极的影响。作者对一些情境的处理也显示了高超的表现能力，如“夜奔”一场成功的气氛渲染，将林冲那种“丈夫有泪不轻弹，只因未到伤心处”的复杂心理历程，刻画得淋漓尽致，为全剧蒙上了一种慷慨悲凉的风格色调，这一场一直是后世昆曲舞台上的保留剧目。吕天成《曲品》卷上对其评价极高，说是“才高敏赡，写冤愤而如生；志亦飞扬，赴逋囚而自畅。此词坛之飞将，曲部之美才也。”

《宝剑记》的意义在于：它是明代文人传奇创作中第一部具有了较强现实主义精神的剧作。在此之前，除了民间的作品以外，传奇剧坛上还从未出现过一部思想深刻的作品，而借历史故事指斥现实、讽喻政治、直接抒发剧作家实在情感的传奇就更是闻所未闻。《宝剑记》的诞生，使传奇的创作面貌为之一变，有力阻断了《五伦全备记》和《香囊记》以来“以时文为南曲”的反现实主义戏剧潮流，为明代传奇标树了崭新的一帜。此后，文人传奇创作即将风起云涌，《宝剑记》成为明传奇由弱而盛的中转点，而李开先则是明传奇繁荣的启幕人。

当然，由于李开先是北方人，只知按传统南曲声律填词，而对于当时已经独领歌唱风骚的吴中曲韵茫无所知，致使《宝剑记》遭到一些专以吴歈为正音的士人抨击。例如沈德符《顾曲杂言》说：“章邱李中麓太常亦以填词名……而不娴度曲。即如所作《宝剑记》，生硬不谐，且不知南曲有入声，自以《中原音韵》叶之，以致吴侬见诮。”这与王世贞的评价一致。王世贞曾说，李开先对其《宝剑记》“自负不浅。一日问余：‘何如《琵琶记》

乎?'余谓:'公辞之美不必言。第令吴中教师十人唱过,随腔字改妥,乃可传耳。'李怫然不乐罢。"[1] 吕天成《曲品》卷上也说李开先是"生扭吴中之拍"。这些指责都是从《宝剑记》不适宜于用吴歈演唱的角度而发的,事实上它在当时也是能够演出的,如嘉靖刻本《宝剑记》雪蓑渔者序称:"予游东国,只闻歌之者多,而章丘尤甚。"姜大成后序亦称:"不见其童辈搬演《宝剑记》耶?"只是这些演出大约都是按照传统南戏声腔(或海盐腔)歌唱的。

当然,该剧在结构上有一些问题。祁彪佳《远山堂曲品》说:"此公不识练局之法,故重复处颇多。以林冲为谏诤,而后高俅设白虎堂之计,末方出俅子谋冲妻一段,殊觉多费周折。"批评得极有见地。但是,这并不能掩盖《宝剑记》本身的光芒,所谓"瑕不掩瑜",它仍然是明代文人所作的第一部有较深刻思想意义的传奇作品。

第四节 王世贞和《鸣凤记》

一、作者及其创作

王世贞(1526~1590年)字元美,号凤洲,又号弇州山人,江苏太仓人。嘉靖二十六年(1547年)进士,历官刑部郎中、山西按察使、大理寺卿、南京兵部右侍郎、刑部尚书等。曾因公务触怒权相严嵩,严以事陷其父死,世贞弃官归,后伏阙为父讼冤。这一经历,成为他后来创作传奇《鸣凤记》的现实动因。

王世贞擅诗文,文名高标,提倡文学复古主义,文必秦汉,诗必盛唐,为嘉靖后七子领袖,主持文坛二十年,号令一时,天下词客皆奔走门下,得其一赞,声价骤起。他才学富赡,规度宏

① 王世贞《曲藻》。

大，有《弇州山人四部稿》一百七十四卷，《续稿》二百零七卷，《弇山堂别集》一百卷。《四库全书总目提要》说："自李梦阳之说出，而学者剽窃班、马、李、杜；自世贞之集出，学者遂剽窃世贞。故艾南英《天佣子集》有曰：'后生小子，不必读书，不必作文，但架上有前后《四部稿》，每遇应酬，顷刻裁割，便可成篇。'"其影响文坛之深，竟至于此。《四部稿》包罗万象，分为赋部、诗部、文部、说部。说部中有《艺苑卮言》八卷，附录二卷，都是杂论诗文词曲之作，论曲部分被明人辑为《曲藻》，在戏曲评论史上发挥了重大影响。

《鸣凤记》是明代传奇表现当代重大政治事件的开端之作。它所描写的是以夏言、杨继盛为首的朝臣和擅权一时的严嵩父子之间的激烈斗争。嘉靖年间，严嵩笼络太监，得到了皇帝的宠信，结党营私，把持朝政，祸国殃民，大肆残杀正派忠良之士。他先是利用出兵河套的争执杀了华盖殿大学士夏言，继而以克扣军饷、妄动失机的诬蔑置总制三边的都御使曾铣于死命。兵部车驾司主事杨继盛冒死写本奏谏皇帝，弹劾严嵩，结果夫妻均遭惨死。不久，邹应龙、林润会试及第，没有依惯例去拜谒讨好严嵩，反而祭祷夏言的亡灵。严嵩之子严世蕃得知此事，设计发配邹、林于边远地区。这种举动引起了朝中官员董传策、张羽中、吴时来的愤慨，三人联名告发严嵩，也遭毒打，发配充军。最后，邹应龙联合朝野力量，利用严氏集团内部矛盾，将严嵩斗倒。这场斗争从嘉靖二十六年（1547 年）夏言力图收复河套开始，至四十四年（1565 年）严世蕃伏诛，家产被籍结束，历时十七年之久。剧作生动地再现了这场斗争的长期性和艰巨性，讴歌了一批忠臣烈士前赴后继、为国除奸的光辉业绩。

在这部作品中，作者不仅真实地再现了忠奸双方在朝廷之上正面交锋的过程，而且通过忠臣被贬黜、严党势败、议复河套和倭寇入侵等情节的穿插，使斗争场面朝野结合、内外交错，反映

了广阔而复杂的社会生活。剧中的严嵩父子及其党羽，除了在朝廷独揽大权、残害忠良外，还无所顾忌地大肆卖官鬻爵，霸占良田，侵吞财物，奸淫妇女，可以说是无恶不作。他们甚至打着讨倭的旗号，行掠夺之实。在委派爪牙赵文华总制浙直等处的剿倭事宜时，严世蕃恬不知耻地说："江南富贵荣华，赵公一去，可保金银宝玩满载而归，少不得一半是我家的。"①秉承着他的旨意，赵文华一到苏松，就为捞钱而大搞祭海活动，并下令：杀不着倭寇，"就杀几个疲聋残疾面生可疑的百姓，亦可假充要赏。"严嵩家产被抄时，共查出田产八万六千五百亩，庄宅四十二处，厅舍三千八百间，金银首饰、宝玩家私共二百军船，可谓触目惊心。严氏父子对外卑躬屈膝，置国家安危于不顾，阴谋破坏出兵河套，又按兵不动致使倭寇长趋直入。写到倭寇入侵时，剧中有这样一笔描写：福建巡按差人报告军情，并请求救兵，严嵩却说："我国家一统无外，便杀了几个百姓，烧了几间房屋，什么大事。不看我在这里，辄敢大惊小怪。拿那厮去镇抚司监候！"极写严氏之恶，虽然不免过分脸谱化、滑稽化，却也憎恶鲜明。

二、《鸣凤记》的特色

正是上述对明王朝政治黑暗和腐败的真实揭露，使《鸣凤记》具有了强烈的现实意义和突出的政治倾向性，这构成它的鲜明特色。因而，一旦被搬上戏曲舞台，《鸣凤记》立即在广大观众中引起了巨大的共鸣，发挥了振聋发聩的效用，所以吕天成《曲品》说："《鸣凤记》纪诸事甚悉，令人有手刃贼嵩之意。词调尽鬯达可咏，稍厌繁耳。"传说此戏刚写成时，王世贞命优人演出，邀请县令同观。县令看到戏中竟然抨击当朝宰相严嵩，吓得脸上变色，急忙告辞。王世贞这时拿出朝廷邸报，告诉他说：

① 《鸣凤记》，明汲古阁刊《六十种曲》本。下同不注。

"嵩父子已败矣！"那个破了胆的县令才安稳地看完了戏[1]。又据说，海盐腔艺人金凤受宠于严世蕃，严家势败之后，她又粉墨登场扮演《鸣凤记》中的严世蕃[2]。仅从这些传说流行的本身，就可以见出《鸣凤记》在当时引人注目的程度。严世蕃被腰斩于嘉靖四十四年（1565年），也可以推出这个戏大约写于此时。

《鸣凤记》的主要艺术贡献，是在戏曲舞台上塑造了一批忧国忧民、刚直耿介、不畏强暴的当代忠臣烈士形象，其中以杨继盛的性格最为鲜明突出。他"夙秉精忠，素明大义"，因为对严嵩和仇鸾"内外同谋，阴排曾铣"，破坏恢复失地深感不满，愤然奏仇鸾一本，"并将此揭帖明告严嵩"，公然向巨奸挑战，抱定了赴汤蹈火的决心："寒蝉鸣古木，便死也清高。"遭到被贬广西的挫折，他忧国忧民的初衷始终未变，以后干脆直接弹劾严嵩。

"灯前修本"一场，极写他的忠烈刚勇：先是祖先的灵魂出现欲阻止他上本，未能奏效，继而是妻子以一家老小的生命相劝，他慷慨激昂地唱道：

> 【啄木儿】夫人，你何须泣，不用伤。论臣道须扶纲植常。骂贼舌不愧常山，杀贼鬼何怯睢阳？事君致身当死难，你休将儿女情牵绊。我大丈夫在世呵，也须是烈烈轰轰做一场。
>
> 【尾声】我明朝碎首君前抗，我那妻儿，我死之后，你将我尸骸暴露休埋葬。古人自以不能进贤退不肖，既死犹以尸谏，下官亦是此意。须再把义骨忠魂渎上苍！

怀着这般凛然大义，他终于庄严赴义而视死如归。临刑前，妻子

---

① 参见［清］焦循《剧说》卷三。

② 参见［清］褚人获《坚瓠集》广集卷三。

问他还有什么家事要嘱，他慷慨陈词：“我平日哪有家事？我浩气还太虚，丹心照千古；平生未了事，留于后人补。”这位嫉恶如仇、为国忘家、至死不屈、壮怀激烈的正直士大夫的鲜明形象及其高风亮节，给人们留下了极其深刻的印象。其他人物如在法场上慷慨祭夫、以死代夫明志的杨夫人张氏，专权纳贿、祸国殃民的严嵩父子，以及狐假虎威、趋炎附势的帮凶赵文华等，作品也都给予了成功的刻画。

《鸣凤记》一出现，遂开明传奇反映当代重大政治事件、表现忠奸斗争主题作品之先，一时模仿之作层出迭见，例如同是写杨继盛故事的就有龙门山人《回天记》、张景《飞丸记》，写反魏忠贤斗争的有陈开泰《冰山记》、张岱《冰山记》、高汝拭《不丈夫》，即使是入清以后，仍有写反严嵩斗争的作品不断出现，如丁耀亢《蚺蛇胆》、吴绮《忠愍记》、周韵亭《忠悯记》、无名氏《丹心照》等。这些作品构成了传奇题材中倾向性一致的一类，形成鲜明的传统。

《鸣凤记》的作者是王世贞，见于明人记载。例如吕天成《曲品》卷下在其“中上品”里列有《鸣凤记》，有注曰“王凤洲作”。王骥德《曲律·杂论第三十九下》里，将王世贞、汪道昆、屠隆、汤显祖并列为“才士之曲”，称其“皆非当行”，可见承认他有传奇创作，而王世贞所作传奇仅《鸣凤记》一种。清无名氏《古人传奇总目》仍指《鸣凤记》为“王凤洲作”。但是，清代的怀疑说法开始出现，例如焦循《剧说》卷三称：“相传《鸣凤》传奇，弇州门人作，惟‘法场’一折是弇州自填。”黄文旸《曲海总目提要》也说：“《鸣凤记》，系王世贞门客所作。”清人的说法并非完全无因，因为吕天成《曲品》里已经自相矛盾，在卷上“不作传奇而作散曲者”栏里有：“王世贞凤洲，太仓人。”事实究竟如何呢？缺乏可靠材料，无法判断。但由王世贞的经历看，他极有可能作出此剧，而从他对词曲的熟悉与爱好程度看，他也

是有能力在传奇创作中一试身手的。

第五节 《玉玦记》、《南西厢记》、《明珠记》

在明嘉靖时期的传奇创作中，陡然崛起的政治斗争题材固然产生了很大的影响，悲欢离合、儿女情长的传统主题仍然发挥着重大的作用，而且，就其舞台性以及普及性而言，后者还占据主导的地位。当然，在这部分剧作中，作家对于主题的开掘，也具有了某种时代性的发展，使其带有与前代创作不同的色彩。其中最受当时观众欢迎、在舞台上长演不衰的是郑若庸的《玉玦记》、李日华、崔时佩的《南西厢记》、陆采的《明珠记》以及徐霖的《绣襦记》等。

一、郑若庸和他的《玉玦记》

郑若庸，字中伯，号虚舟，江苏昆山人。生卒年均不详。他曾于十六岁为诸生，习举子业，但连考皆不得意，于是退而潜心研读古诗文词，逐渐享有盛誉，与嘉靖“后七子”之一的谢榛齐名，文人士子争相与之结交。赵康王朱厚煜闻其名，聘请入邺，奉为嘉宾，特赐宫女、女妓数人，以示宠顾。严嵩父子亦尝试图与之交接，为他坚辞不见，也不受礼。八十余岁始卒。①

郑若庸一生著述极为丰富，记志、传序、散曲、传奇、小说、虫鱼，均有所涉猎。他曾用二十年之力，为朱厚煜编辑《类隽》一千卷，其中采集大量稗说奇事。又有《市隐园文纪》三卷，《郑虚舟尺牍》二卷，《蛣蜣集》八卷，《唐类函》一百卷，《北游漫稿》二卷等。他编撰的传奇作品共两部，一为《大节

① 参见［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集上、《苏州府志》、《昆新两县续修合志》等。

记》，已佚；一为《玉玦记》。

《玉玦记》讲述的是一个书生故事：王商离家应举，临行前，妻子秦庆娘送他一只玉玦。王人试不第，在杭州结识妓女李娟奴，寻欢买醉，将妻子遗忘在脑后。后庆娘为叛将张安国所俘，剪发毁容，持守贞操。一年之后，王商钱财用尽，被李逐出，追悔莫及，只好寓居庙中，发愤苦读，终于及第，并以功授京兆尹。不久，宋将张浚击败张安国叛军，将俘囚押至京城审理，庆娘也在其中，夫妇终得团聚。



图46　明万历九年（1581年）金陵富春堂刊《玉玦记》插图

这部剧作叙演的男女主人公的经历和遭遇，虽然未出宋元“负心”婚姻剧的人物关系模式，作者的美学理想也未脱出儒家“温柔敦厚”的诗教观，但其中还是提出了一些社会问题，例如对动乱环境中遭受丈夫遗弃的女性命运的同情描写。作为一个德貌双全的善良女性，秦庆娘尽管具有“富贵不能淫，威武不能屈”的坚贞品格，却没有丝毫力量抗拒社会和家庭强加于她的双重不幸。她的坚贞虽令人赞美，但其心灵上的伤痕却不是剧作者所能够轻易治愈的。

更为重要的是，作者从维护风化的角度提出了妓女问题。在

《玉玦记》中出现的另外一个女性李娟奴，是陪笑迎客、朝三暮四的妓女形象，她见王商金尽，就与鸨母设计移居，甩掉王商，又与一位富商相处，最后竟然将其毒死。与前代文人作品中塑造的那些清高绝俗的正面青楼女子形象不同，郑若庸从反面刻画了这一形象，使之成为劝化风俗的典型。因而此剧在伦理层面上直接继承了丘濬《五伦全备记》的精髓，它显示了郑若庸作为一位王府清客的正统立场。《玉玦记》问世后，由于其影响，成为讨伐青楼的檄文，明人吕天成《曲品》卷下说："尝闻《玉玦》出而曲中无宿客。"清人朱彝尊《静志居诗话》卷十四也说："一时白门杨柳，少年无系马者。"可见它的演出也是发挥了相当社会作用的。

《玉玦记》在艺术上还是有一定造诣的，例如它的文词华美，声韵和谐。所以王世贞《曲藻》说："郑所作《玉玦记》最佳，它未称是。"但是郑若庸写传奇犯了文人的通病，走的是邵燦《香囊记》的路子，把传奇当作诗词来作，一味讲究填词的平仄韵脚，追求词采对仗，并堆用典故，却不顾戏曲的登场特点，致使徐复祚《曲论》批评说："此记极为今学士所赏，佳句固自不乏……独其好填塞故事，未免开饤饾之门，辟堆垛之境，不复知词中本色为何物，是虚舟实为之滥觞矣。"《玉玦记》扭转了以往南戏剧本在文词上的质陋，开文人雕琢之风，使传奇创作从此走上了形式主义之途。所以王骥德《曲律·论韵第七》说："南曲自《玉玦记》出，而宫调之饬与押韵之严，始为反正之祖。迩词隐（沈璟）大扬其澜，世之赴的以趋者比比矣。"郑若庸确实对于后来文人传奇的典雅骈丽一派颇有影响，《浣纱记》、《明珠记》、《玉合记》都沿袭了它的风貌。对此有所偏爱的批评家也对之不惜褒奖之词，例如吕天成《曲品》卷下就说它"典雅工丽，可咏可歌，开后人骈绮之派。每折一调，每调一韵，尤为先获我心。"但事实上这类剧作难于以情动人，只好如镜月纸花，徒有其色而

已。恰如沈德符《顾曲杂言》所说："郑山人若庸《玉玦记》，使事稳帖，用韵亦谐，内'游湖'一套，尤为时所脍炙。所乏者，生动之色耳。"《玉玦记》在后世舞台上不能流传，与它的这一缺陷极有关系。

二、《西厢记》的南曲改编者们

李日华、崔时佩对中国戏曲史的贡献，在于他们是最早以娴熟的南曲音律知识和艺术才能，将著名的北曲杂剧剧本《西厢记》，改为合于南曲旋律的南戏剧本，从而使之能够在舞台上长期流传。

李日华为江苏吴县人，生平不详，约正德、嘉靖、隆庆年间在世。崔时佩，浙江海盐人，与李日华同时。据明末清初钮少雅、徐于室《南曲九宫正始》所引注文记载，二人为友人。当他们二人注目于曲坛之时，南戏正呈迅猛发展之势，繁衍出了众多的变体腔种，并在大江南北、全国上下到处流行，而北曲杂剧却已经失去了往昔的辉煌，日趋式微，明人何良俊《曲论》所谓"近日多尚海盐南曲，士大夫禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一，甚者北土亦移而耽之，更数世后，北曲亦失传矣"。北曲失传，元人王实甫的绝世佳作《西厢记》就将成为广陵散。虽然元代和明初已经有南戏改本无名氏《西厢记》和李景云《崔莺莺西厢记》出现，但二者的改编均不成功，绝不见于舞台。于是，李日华、崔时佩两位好友动手将北曲《西厢记》再次改为南曲，使之能够在南戏舞台上演唱。二人改撰的程序是崔氏先编订了初稿，又由李日华增删定稿，全剧凡二卷三十二出，称作《南西厢记》。《南西厢记》的改编时间最晚也在嘉靖前期，因为附有嘉靖十九年（1540年）自序的高儒《百川书志》里，已经著录"李日华《南西厢》"。由此可知，此前李、崔改本已经广泛流行。

李日华、崔时佩二人在改编《西厢记》时，其态度是较为谨

慎小心的，他们没有胆量、也没有能力对这部传世名作进行文学方面的润色和厘定，因而改编本里基本保留原著的情节结构和人物性格，只是在音乐曲调的转换方面做了一定的工作：将北曲曲牌改填作南曲曲牌，将语词音韵由原来北方语的只用平、上、入三声，改为四声，即按照南方语音增添了一个入声。然而，改编历史名著并非一件易事，批评家们历来对于此类作品抱有超常苛刻的态度和眼光，加之在改北曲为南曲的实际操作过程中确实存在许多具体困难，不得不从权计议，因此李、崔二人的改编本受到了交相批评。对之提出具体批评的有明人凌濛初的《谭曲杂札》，其中说：



图 47　明万历金陵唐氏富春堂刊《南西厢记》插图

改北曲为南曲者，有李日华《西厢》。增损句字以就腔，已觉截鹤续凫，如“秀才们闻道请”下增“先生”二字等是也。更有不能改者，乱其腔以就字句，如“来回顾影，文魔秀士欠酸丁”是也。无论原曲为“风欠”而删其“风”字为不通，即【玉抱肚】首二句而强欲以句字平仄叶，亦须云“来回顾影，秀文魔风酸欠

> 丁”。盖第二句乃三字一节、四字一节，而四字又须平平仄平者；今四字一节、三字一节如一句七言诗，岂本调耶？今唱者恬不知怪，亦可笑也。至《西厢》尾声，无一不妙，首折煞尾，岂无情语、佳句可采，以隐括南尾，使之悠然有余韵，而直取“东风摇曳垂杨线，游丝牵惹桃花片”两词语填入耶？真是点金成铁手。

凌濛初的基本批评点建立在李、崔改本对于北曲《西厢记》原有俊词妙语的“点金成铁”上，也就是说，降低了其原有的文学性。这一问题在改本中确实比较严重，李、崔之才毕竟比王实甫相去甚远，无法望其项背。事实上，用我们今天的观点来看，李、崔改本还过分迎合了当时观众的庸俗口味，在崔莺莺、张生和红娘的三人关系中增添了一些无聊的调笑，损伤了人物形象。因而明代就有人嗤笑他们：“何必割裂北词，致受生吞活剥之诮耶？”① 清初曲学家李渔甚至用了许多恶言损语来形容他们的改本是“聋瞽、喑哑、驼背、折腰诸恶状，无一不备于身”②。然而，李、崔改本毕竟使得《西厢记》得以在南戏舞台上演出与流传，其绍续名著之功良不可没。即使是凌濛初，在发抒了上述议论之后，也还是用理解的口吻说：“《西厢》为情词之宗，而不便吴人清唱，欲歌南音，不得不取之李本，亦无可如何。”

李、崔改本在文学性上的欠缺，引发了同时代另外一位传奇作者的创作热情，从而写出另外一部《西厢记》改本。此人就是名秀才陆采。陆采的情况我们将在下面介绍，现在专门谈他的改本《西厢记》。由于陆采具有较高的文学修养，在改编中又不愿蹈袭王作而欲锐意出新，因此在改写时颇有些离开了原本的窠臼。一些文人曲

① ［明］祁彪佳《远山堂曲品》。
② ［清］李渔《闲情偶寄·音律第三》。

客对其文笔颇有赞誉，但也不乏意见相左。例如吕天成《曲品》卷下说：“天池（陆采号）恨日华翻改纰缪，猛然自为握管，直期与王实甫为敌。其间俊语不乏。常自诩曰：‘天与丹青手，尽出人间万种情。’岂不然哉。愿令梨园亟演之。”而凌濛初《谭曲杂札》则说：“陆天池亦作《南西厢》，悉以己意自创，不袭北剧一语，志可谓悍矣。然元词在前，岂易角胜，况本不及？”

不过，陆本强在文词华采上，并不等于更适宜于舞台演出。事实上，当时以及以后长期演出于舞台上的《西厢记》，并不是陆采的改本，反而是李、崔的改本，这大约是因为后者更为熟悉舞台实践的缘故。明代戏曲选本，例如《词林一枝》、《八能奏锦》、《乐府菁华》、《玉谷调簧》、《万曲明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》，清人戏曲选本如《南曲九宫正始》、《纳书楹曲谱》、《缀白裘》、《审音鉴古录》，以及近人的《集成曲谱》、《六也曲谱》、《昆曲大全》等所收《南西厢》散出，都是从李、崔改本而来。这说明，李、崔的改编本奏之于歌坛之上，常演常新。一直到今天昆曲经常上演的《游殿》、《闹斋》、《惠明》、《寄柬》、《跳墙》、《着棋》、《佳期》、《拷红》、《长亭》、《惊梦》等《西厢记》的诸折出，还都是李、崔的手笔。李、崔改本对于王实甫《西厢记》功莫大焉。

三、陆采和他的《明珠记》

陆采（1497～1537年）原名灼，字子玄（一作子元），号天池山人，又号清痴叟。长洲（今江苏吴县）人。他生性好学，博才多能，在太学习业而不屑守章句，十九岁得其兄陆粲之助作《明珠记》传奇，一时传演。他原以为功名可以立取，谁知在太学二十年，累举不第，于是尽弃功名，日夜与朋友剧饮歌呼。平

生好游，足迹遍及名山大川。①

陆采一生著述颇多。有诗集《天池山人小稿》、《壬辰诗稿》、《陆子玄诗集》，故实传说集《国朝史余》八卷，其他著作《览胜纪谈》、《天池声隽》、《冶城客论》等。著有传奇五种，有存本者三种：《明珠记》、《怀香记》、《南西厢记》，另有《分鞋记》、《椒觞记》，皆有散出见于明人胡应麟戏曲选本《群音类选》。

《明珠记》是陆采的代表作，取材于唐人薛调的传奇小说《刘无双传》，叙写唐代书生王仙客与刘无双的爱情故事。在他之前有宋元南戏《无双传》和《王仙客》，未见流传。小说的故事情节原本富有传奇性，陆采的改编又属成功，因此颇得时人赞赏。



图 48　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《明珠记》插图

此剧的独特之处，在于将王、刘对爱情的执着追求，以及其所遭受的悲欢离合的爱情波折，与统治集团内部争夺皇位的政治风波结合在一起，交叉进行，互为表里，互相推动，于是，就在舞台上展现了较为广阔的社会背景，使得剧作的现

① 参见［明］陆粲《陆子余诗·陆子玄墓志铭》、［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集上。

实意义大大增强，一脱传奇剧作男欢女爱无病呻吟的窠臼，同时，又使戏剧情节盘错纠结、奇幻丛生。当然，其基本结构是小说里原来就提供了的，但是陆采仍然有他自己的贡献。

剧作开头部分平淡无奇，与所有爱情作品一样先建立起男女主人公的心理关系，刘无双向王仙客赠珠订情。然后笔锋一转，由于政治局面动荡，使得二人骤然之间被迫分离，无双先是被乱军阻在城门里，又被采为宫女，送入禁掖。二人命运从此天各一方，永无相见之期。然而，刘无双随宫使赴皇陵洒扫，路宿王仙客职掌的长乐驿，却为二人沟通信息带来转机。王仙客为救无双出宫结交义士古押衙，但凭借一士之力，怎样能够实现如此重大的目的，给观众留下强烈的悬念。至此，剧作一波三折，已经将观众带入曲径通幽的境地。最后，出人意外的戏剧情境出现了：忽一日，有圣旨到，无双获罪，赐其饮鸩自尽。无双饮毒酒后死去，有刘家旧仆求得尸体归葬。出宫后，被带至仙客处，三日后竟然复活团圆。原来，一切都是古押衙的安排：圣旨为伪造，传旨内官是无双旧侍女所扮，刘家旧仆即是古氏。所服毒酒，却是古押衙用茅山道士灵药制成的假死之药，服后三日可复生。这一离奇而又波澜叠起的情节，令观众于惊异中猜疑，于失望中希望，待到明白了个中缘由之后，不由得为其匠心独运而拍案叫绝。《明珠记》在加重传奇剧本的传奇性方面，作出了有益的尝试。另外，此剧极重词境的创造，寓情于景，水乳交融，十分耐读，而词采之华丽，意味之隽永，也值得称道。

《明珠记》的结构奇巧，词句典雅，演出时的剧场效果强烈，因而受到文人词客的称赞。祁彪佳《远山堂曲品》称道说："文人之情，才士之致，俱见之矣。"钦佩之情溢于言表。吕天成《曲品》卷下着眼于结构，说"其布局运思，是词坛一大将也"，颇具眼光。由文词角度盛赞该剧的，如徐复祚《曲论》说："（《明珠记》）绝有丽句"，"其声价当在《玉玦》上"。凌濛初

《谭曲杂札》说："《明珠记》尖俊宛展处，在当时固为独胜，非梁、梅辈派头。"梁指梁辰鱼，梅指梅鼎祚，都是文采派剧作家。二人一致推重《明珠记》的文藻，当然，仅仅以词藻作为评价传奇标准，未脱文人陋习。也有从剧场性角度批评其曲词提炼不精的，如王骥德《曲律·杂论第三十九上》说，《明珠记》"事极典丽，第曲白类多芜葛"。不为无见。至于此剧的曲词是否谐律符腔，有着不同的意见。据钱谦益《列朝诗集小传》丁集上说，《明珠记》初写成时，曾"集吴门老教师精音律者，逐腔改定，然后妙选梨园子弟登场教演，期尽善而后出。"那么，演唱应该没有什么问题。但是吕天成《曲品》卷下却指责说它"抒写处有景有情，但音律多不叶，或是此老未精解处。"总之，《明珠记》出于一个十九岁青年之手，它所达到的成就是有目共睹的，而它明显的长处和缺陷，也受到了世人总体公正的褒贬。

第六节　徐霖及其《绣襦记》

《绣襦记》是流行于明代中期最著名的传奇作品之一，也是对于后世影响最大的戏曲作品之一，它的成功要归因于作者徐霖的特殊修养、性格与遭际①。

一、作者与背景

① 关于《绣襦记》的作者，明清以来一直众说纷纭。明人周晖《金陵琐事》卷二明确判为徐霖作："余所见（徐霖）戏文，《绣襦》、《三元》、《梅花》、《留鞋》、《枕中》、《种瓜》、《两团圆》数种行于世。"明人沈德符《万历野获编》卷二十五则说《绣襦记》为郑若庸所作，清人朱彝尊《静志居诗话》认为《绣襦记》是薛近衮的作品。近人的歧见又由此而起。邓长风《徐霖研究》（载《明清戏曲家考略》，上海古籍出版社1994年版）一文曾作考证，力主徐作说。因无更多资料印证，此暂从邓说，但并不排除其他作家也作有同一剧目的可能性。

徐霖（1462～1538年）字子仁，号髯翁、髯仙、九峰道人、快园叟等，华亭（上海松江县）人。幼而能文善书，以神童闻名，十四岁为诸生。他的书法艺术为当时一绝，真、行、草、篆各有造诣，名满海内，甚至朝鲜、日本使臣持重币相购。又善绘画，松竹、花草、蕉石皆妙。他生性豪爽跌宕，倜傥不羁，不以功名为念，喜远游，好侠邪，因事削籍。在南京城东筑快园一座，广置亭台花卉，于其中度曲填词、纵情伎乐，所制乐府小令、南北曲词，都人竞传而歌，娼家皆崇奉之，文征明曾有诗句赞之曰："乐府新传桃叶渡，彩毫遍写薛涛笺。"正德皇帝朱厚照南巡，曾二至其家，赐其官而固辞不受①。一生著述甚富，有《丽藻堂文集》、《快园诗》、《诗文类选》、《端居咏》、《中原音韵注释》、《续书史会要》以及一批纪游诗文如《北行稿》、《皖游录》、《古杭清游稿》、《远游记》等。创作传奇八部：《三元记》、《枕中记》、《柳仙记》、《留鞋记》、《梅花记》、《种瓜记》、《两团圆》、《绣襦记》。以《绣襦记》为其代表作。

剧本内容源于唐人白行简的传奇小说《李娃传》，描写书生郑元和与妓女李亚仙的爱情故事。这是一个在通俗文学中十分流行的题材，自唐传奇之后，说话、戏剧都热衷于对它的敷演。宋元南戏里有《李亚仙》，剧本已佚；元杂剧作家高文秀和石君宝分别有《郑元和风雪打瓦罐》和《李亚仙花酒曲江池》的杂剧作品，后者有存本；明初朱有燉又有与石君宝的同名杂剧《李亚仙花酒曲江池》，也有存本。翻看石、朱二本杂剧可以看到，由于受到篇幅和体制的限制，两部剧作对于原来小说情节的表现均不够细腻、完整，都有捉襟见肘的痕迹。例如郑元和因恋妓受骗、

---

① 参见［明］顾璘《隐君徐子仁霖墓志铭》（载《国朝献征录》一百一十五卷）、［明］周晖《二续金陵琐事》、［清］钱谦益《列朝诗集小传》丙集以及诸种《江宁府志》、《松江府志》、《华亭县志》等。

身无分文，落入乞丐群中，靠唱莲花落度日，这是此一故事的筋节点，它显示了人物命运所遭受的最大挫折，不应该轻易放过。但在石君宝的本子里，由于是旦本，必须由李亚仙开口歌唱，就无法正面表现这一场景，仅仅通过李亚仙的口中道出，极大地削弱了剧本的形象性与生动性。朱有燉的本子，虽然因为时代的缘故，在杂剧形式上有所突破，例如旦末都可以歌唱了，但仍然限于唱四大套曲的格式，内容上无法展开，不能更为充裕地表现人物性格。同时，亦因为受四大套曲的制约，朱本与石本一样，只好把最后一套曲，也就是占全部剧作四分之一的篇幅，用来描绘大团圆的结局。故事中许多重要而感人的情节被忽略，无关紧要的部分却重笔渲染，其艺术水准自然就受到了影响。

二、《绣襦记》的魅力

也许是徐霖对于妓女比较熟悉，并对之抱有一定程度的同情，因而他注目了这个题材，并以之作为自己传奇创作的突破点。徐霖的《绣襦记》，在内容上与艺术上都对石君宝、朱有燉的作品有一个超越，同时也改变了唐传奇小说里的一些不合理设置，使这个故事产生了新的魅力，人物形象也更加生动可爱，因此取得了令人瞩目的成就。

首先，《绣襦记》充分发挥了南戏传奇的体制长处，将原有的故事情节择其重点进行突出的表现。最明显的如：郑元和遭受父亲毒打、死而复苏以后，因无法生存，只得向乞儿学唱莲花落，以便掌握求乞本领，然后就冒着大雪、唱着莲花落行乞。这一情节在揭示人物心理、展现人物命运、丰满人物形象、提炼剧本主题方面都具有不可替代的作用，剧场性也极其强烈。又如郑元和困穷之时欲将长久跟在自己身边的家童来兴卖掉，来兴恋主，苦苦哭泣、不忍离去，其场面极其感人，又渲染了郑元和身陷穷途末路的窘境。这两场戏以后都成为《绣襦记》单折戏里最

为常演的折出，迭演迭新，生动感人。其次，增设了一些有意义的情节，加强了剧本的表现性，或弥补了原故事中的缺环。例如前面添上李亚仙绣罗襦的细节，到后面郑元和被抛体冻土时她便“襦护郎寒”，回应了剧本主题（所以该剧被命名为《绣襦记》）。又如设置了恶人乐道德诬称郑元和为盗所杀的情节，使原著中郑父无出处的一句“吾子以多财为盗所害”有了着落等。更为重要的，是对于原著中损害人物形象的部分进行了审慎的修改加工，从而使主人公变得更加可爱，升华了原作的立意。例如小说中的李亚仙，曾经在郑元和金钱用尽之后，参与了鸨母的阴谋，把郑元和赶走，对于郑元和的流落街头和差点丧命负有直接的责任。这样的李亚仙一点都不可爱，她只是一位迎来送往的普通妓女。反之，李亚仙的形象既然如此定了位，后来怎么会又突然天良发现而去救助濒临绝境的郑元和？作者为李亚仙的转折设置了不可逾越的障碍。徐霖在这里改为李亚仙同样受到鸨母的蒙蔽，就为她洗去了污点，使其形象发生了质的变化，从一位有怜悯心的势力妓女，变成一位忠诚坚贞的爱情典型。



图 49　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《绣襦记》插图

李亚仙的形象，是《绣襦记》里最为突出、光彩动人的形

象。在那个时代，一个妓女，即使是名妓，也不过是达官贵人们传来递去、调笑戏弄的对象，她对自己的命运没有任何自主的可能。然而《绣襦记》中的李亚仙，对这种社会秩序进行了大胆的反抗。她希望把命运掌握在自己手中，寻找一位知心人寄予终身。她发现郑元和是一位正经读书人，又是志诚君子，便主动上前表示爱情："男女之际，大欲存焉。情苟相得，虽父母之命，不能止也。贱妾固陋，若不弃嫌，须荐君子之枕席。"[1] 这段语言活画出了一位热烈追求爱情幸福的女性形象。李亚仙的可爱之处，还在于她不势利。她对郑元和的爱是真挚的，重在双方的感情和理解，而并不以对方身分的转移为转移，郑元和身为贵公子时是这样，当他变成乞丐以后仍然是这样。当李亚仙得知已经被"生拆鸳鸯"时，她痛恨地斥责鸨母："你下得这般狠毒！"然后，她坚持守贞，不再接客。得知郑元和流落为乞，她悲伤不已，设法营救，终于在郑元和被父亲打死抛尸后赶到，将其救活并善为调理养伤。为了升华李亚仙的形象，剧作在后面还增添了这样惊人的一笔：由于郑元和伤愈之后眷恋于温柔之乡，不思进取，李亚仙就作出了对自己剔目毁容的惊人之举，终于促使郑元和猛醒、笃志向学，取得高科得中这一封建社会里最好的个人前途。

看得出来，徐霖在塑造李亚仙这个人物时，寄予了他个人对于妓女的理解、同情和赞美，这使得他的改本带有了当时的鲜明时代色彩，带有了较为浓厚的平民意识，其观念里包含了一定的平等、宽容意味。而他让李亚仙以毁坏自我形象的惊人之举，与以前的妓女身分一刀两断，并且规劝郑元和走传统的科举道路，就使之回归到了正统女性的意识领域，为此剧在伦理层次上被社会认可与接受提供了基础。果然，《绣襦记》一出，受到社会各阶层的广泛喜爱，特别是受到妓女们的欢迎，当时流传的一些说

---

① 《绣襦记》，《古本戏曲丛刊》初集据明末朱墨本影印本。下同不注。

法，证实了这一点。例如吕天成《曲品》卷下说："尝闻：《玉玦》出而曲中无宿客，及此记出而客复来。词之足以感人如此。"郑若庸《玉玦记》里痛诋妓女的绝恩寡义、昧心害人，此剧则恰恰似乎与之唱对台戏，其社会影响截然相反，无怪使妓女们感到扬眉吐气。祁彪佳《远山堂曲品》甚至进一步附会说："闻有演《玉玦》而青楼绝迹，诸妓醵金构此曲，为红裙吐气，为荡子解嘲。"这一说法直到清代还在流传，反证了其社会影响力的深远。

剧中郑元和的形象也更加完美，作者强调的是他对李亚仙的眷恋钟情始终不渝。他为爱李亚仙荡尽千金而不惜，沦为乞丐而不悔，甚至几至丧命而无怨，然后，作者为丰满这一人物形象添加了绝妙的一笔：他高中状元之后，拒绝了权门的招婚，矢志不移，最终得以与李亚仙团圆，使得一位至诚君子的形象得以画上圆满的句号。

人物形象的成功塑造只是《绣襦记》魅力的重要因素之一，由于徐霖特殊的戏剧修养与曲词修养，这部传奇在结构上针线细密、穿插巧妙、编织合理，具有较强的剧场性；其语言色彩明快、自然天成、十分符合人物的身分与性格，因而产生惟妙惟肖的描写效果。例如剧中写乞儿说话，就处处是乞儿的声口，清人焦循《剧说》卷五对此极口称赞，说是"《绣襦记》中'鹅毛雪'一折，皆乞儿家常口头语，熔铸混成，不见斧凿痕迹，可与古诗《孔雀东南飞》、《唧唧复唧唧》并驱。"近代文学史家郑振铎更是欣赏这部剧作的整体风格与造诣，称《绣襦记》"实为罕见的巨作，艳而不流于腻，质而不入于野，正是恰到浓淡深浅的好处。这里并没有刀兵逃亡之事，只是反反复复地写痴儿少女的眷恋与遭遇，却是那样地动人。触手有若天鹅绒的温软，入目有若蜀锦般的斑斓炫人。像《鬻卖来兴》、《慈母感念》、《襦护郎寒》、《剔目劝学》等出，皆为绝妙好辞，固不仅莲花落一歌，被评者叹为

绝作。"① 他的评价可谓真知灼见。

《绣襦记》从明代中期开始，一直盛演于舞台。至明末时，甚至出现了因擅演此剧而得名的戏班"绣襦班"②，以及以擅演来兴出名的南京名丑刘淮③，其在民间影响之巨可知。清代以后，昆剧盛演其中的折子"乐驿"、"劝嫖"、"坠鞭"、"入院"、"扶头"、"卖兴"、"打子"、"收留"、"教歌"、"剔目"等，各地方戏里也有同内容剧目（或称《刺目劝学》、《曲江打子》、《郑元和》、《白天院》等），一直流传到近代。

① 郑振铎《插图本中国文学史》，人民文学出版社 1982 年版，第四册第 786 - 787 页。
② 参见［明］朱寄林《倒鸳鸯》传奇。
③ 参见［明］周晖《金陵琐事》。

第四章　嘉隆万过渡时期的传奇创作

嘉靖、隆庆、万历三朝的交叉阶段，是明传奇创作由初兴走向极盛的转折时期。在此期间，经魏良辅改革的昆山新腔，以其清柔婉转、流利悠扬的音乐特点，最终脱离了南曲平直质朴的民间风格，又由于梁辰鱼、张凤翼等人成功实践的影响，遂成为一代文人抒情写意的最佳载体。另一方面，那些长于模写物理、体贴人情、关注民俗、重视剧本的舞台性戏剧性的传奇作家也迭有涌现，以高濂和郑之珍为代表。这两方面的因素，构成了当时传奇创作的最佳风景线。一时间竞奏雅音的文人创作方兴未艾，预示着万历传奇创作高潮的到来。

第一节　梁辰鱼和他的《浣纱记》

梁辰鱼的传奇《浣纱记》，是明代文人传奇发展新时期开端的标志，也是昆山腔的奠基作品。

一、作者的历史地位

梁辰鱼（约1519～约1591年）字伯龙，号少伯、仇池外史。江苏昆山人。以例贡为太学生，但未就学。平生慷慨任侠，喜结交，营建华屋，招徕四方豪杰之士，骚人墨客、羽衣草衲，击剑

扛鼎、鸡鸣狗盗之徒，无不罗致。又倜傥好游，足迹遍吴楚间，并有广游天下之志。善度曲，啭喉发响，声出金石，日在家中与歌儿舞女度曲自娱。他的交往颇广，当时文坛泰斗王世贞、李攀龙以及张凤翼、屠隆、徐渭等人都是他的文友。[1] 作有诗集《远游稿》、传奇《浣纱记》、杂剧《红线女》《红绡妓》《无双传补》、散曲集《江东白苎》。

梁辰鱼是明代曲坛的一位重要人物。他处身于南戏声腔发展的重要转折时期，前此的流行南戏声腔主要是海盐腔和弋阳腔，传奇剧本的创作主要是为这两种声腔演出用，而在他的时代，经过昆山曲师魏良辅和一批志同道合者的努力，昆山腔的演唱技巧与艺术水平有了长足的发展，已经远远胜过上述声腔，但还停留在清曲阶段，梁辰鱼及时参与了魏良辅等人的研琢活动，并用自己的传奇创作来推进将昆曲由清唱转向剧场的实践。可以说，梁辰鱼的《浣纱记》，是第一部直接为昆山腔舞台演出所用而写的传奇剧本。而由于此剧所获得的巨大成功，使得昆山腔在文人中的影响陡增、独受青睐，很快将海盐腔等压抑下去。明末张大复《梅花草堂笔谈》是这样记载这一过程的：

> 魏良辅，别号尚泉。居太仓之南关，能谐声律，转音若丝。张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之属，争师事之惟肖。而良辅自谓不如户侯过云适，每有得必往咨焉，过称善乃行，不即反复数交勿厌。时吾乡有陆九畴者，亦善转音，愿与良辅角，既登场，即出良辅下。梁伯龙闻，起而效之，考订元剧，自翻新调，作《江东白苎》、《浣纱》诸曲。又与郑思笠精研音理，唐小虞、陈

[1] 参见［明］张大复《皇明昆山人物传》、［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集中等。

> 棋泉五七辈，杂转之。金石铿然，谱传藩邸戚畹、金紫熠爚之家，而取声必宗伯龙氏，谓之昆腔。

因此，梁辰鱼及其《浣纱记》在明代戏曲史上的地位是十分重要而特殊的。

二、《浣纱记》的概括力

《浣纱记》敷演春秋末年吴越两国之间互相攻伐之事。越国为吴国所败，越国大臣范蠡辅佐越王勾践励精图治，恢复越国，并将自己的未婚妻西施进献吴王，以离间吴国君臣，终将吴国攻灭。范蠡功成身退，与西施泛舟五湖而去。梁辰鱼身为吴人，他谱写这一传奇，目的是追述往古、情伤兴废，借以抒发自己的政治失意情绪，因此在该剧登场曲里说："何暇谈名说利，漫自倚翠偎红。请看换羽移宫，兴废酒杯中。骥足悲伏枥，鸿翼困樊笼。试寻往古，伤心全寄词锋。问何人作此？平生慷慨，负薪吴市梁伯龙。"在传奇中将自己的姓名开诚布公地宣示于众，例子还不多见，表明了梁辰鱼自放自废但也以戏曲写作为自豪的生活态度。

吴越攻伐与范蠡西施故事传说早见于汉代赵晔《吴越春秋》、袁康《越绝书》，因其传奇性极强，成为历代文人诗词歌咏中的常见母题，宋代以后兴起的通俗文学更是以之为流行题材，例如话本有《吴越春秋连像平话》，大曲有【道宫·薄媚】《西子词》，金院本有《范蠡》，元杂剧有关汉卿《姑苏台范蠡进西施》、赵明道《灭吴王范蠡归湖》，宋元南戏有《范蠡沉西施》等。梁辰鱼的《浣纱记》是在这些前人创作和民间传说的基础上改编而成。

《浣纱记》所取材的故事内容十分庞杂、旁支岔节很多，有许多情节是历史中实际发生过的，也有许多是更富于传奇性的传说，要将这些繁杂的材料有机地统一在剧作中，有条不紊地全部

交代出来，又要具备艺术吸引力，是极其困难的。《浣纱记》之前的杂剧作品，由于体制的限制，大约只能挑拣关键性的关目，在舞台上展现一个大体的梗概，而《范蠡沉西施》南戏又以对西施的否定终结。梁辰鱼显然不满足于这种情况，他运用自己的杰出才能，在最大可能吸收全部有关素材的前提下，尽编织裁剪之能事，巧妙穿插，细心缀连，敷演出了一台有声有色、可歌可泣的故事，而以范蠡西施功成身退结束。其结构方法基本为：以生旦个体情感的悲欢离合为中心线索，以吴越国家兴亡的重大历史事件为背景和情节发展的推动力，在爱情故事与历史故事间架起一座有机的桥梁。这样，主人公的感情发展就与民族、国家的命运紧密相连，具有了深广沉重的内涵；历史事件的穿插也就具备了感情色彩，成为审美对象中的有机成分。这种手法的运用虽然并非突开其端，梁辰鱼是在前人经验的基础上构置起自己成果的，但确实可以说是达到了传奇结构上的一个新层次，直接开启了以后孔尚任《桃花扇》在这方面的成功。

当然，毕竟由于故事情节的过于复杂，头绪过于众多，为驾驭增加了困难，梁辰鱼的才能亦有限，因而《浣纱记》仍然遭到了批评。明人徐复祚《曲论》说它“关目散缓，无骨无筋，全无收摄”，王世贞《曲藻》说它“满而妥，间流冗长”，未免过于苛刻。吕天成《曲品》卷下说它：“罗织富丽，局面甚大，第恨不能谨严。”张琦《衡曲麈谈》称：“梁伯龙博雅擅场，《吴越春秋》善述史学而不平实，且宾白工致，具见名笔，第其失在冗长。”既看到了其苦心经营的艰辛与成就，可谓知音，又指出了其缺陷，评价可说公允。

三、影响

《浣纱记》还有一个突出的长处在于它极适宜于登台搬演。由于梁伯龙在乐理方面的修养，他写的唱词都音韵和谐、符腔依

律，并妙合昆腔板式，也只有这样，《浣纱记》才能够一时间"梨园子弟争歌之"，为昆山腔的崛起立下开辟之功，徐又陵《蜗亭杂订》甚至说："歌儿舞女，不见伯龙，自以为不祥也。"曾经有过这样一种说法："传奇家别本，弋阳子弟可以改调歌之，惟《浣纱》不能。"[①] 意谓对于文人按照昆山腔格律写的传奇，弋阳腔戏班在对其声韵腔口经过一定的加工改造以后，一般都能够搬上舞台进行演出，惟独唱不了《浣纱记》，极力形容其格律精严的程度。《浣纱记》也确实没有被其他声腔所搬演，但在昆曲舞台上一直演到近代，其中如"回营"、"转马"、"打围"、"进施"、"寄子"、"采莲"、"泛湖"等折出，长期为观众所称道。

但是，《浣纱记》的恶习也害人不浅。其文藻华美，骈词骊句比比皆是，上承《香囊记》、《玉玦记》流风，开启昆山一派，后学仿作一时迭出竞进，传奇从此成为文人播弄词藻、游戏音律的工具，甚者写作传奇不复考虑是否适合登场，专门向文词曲藻中推敲，只要是读之艳丽华赡、声调铿锵，赢得才调出群之赞，其创作目的就告实现。对于此弊，明末曲论家凌濛初看得很透，他在《谭曲杂札》里有一段颇为中肯的议论：

> 自梁伯龙出，而始为工丽之滥觞，一时词名赫然。盖其生嘉、隆间，正七子雄长之会，崇尚华靡……以故吴音一派，竟为剿袭，靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律。甚者使僻事，绘隐语，词须累诠，意如商谜，不惟曲家一种本色语抹尽无余，即人间一种真情话，埋没不露已。至今胡元之窍，塞而未开，间以语人，如锢疾不解，亦此道之一大劫哉！……今试取伯龙之长调靡词行时者读之，

① ［清］朱彝尊《静志居诗话》。

曾有一意直下而数语连贯成文者否？多是逐句补缀。若使歌者于长段之中，偶忘一句，竟不知从何处作想以续。总之与上下文不相蒙也。

不过，讲究词藻、以剧为文虽然是传奇创作中的逆流，但却也因此而鼓励了文人大量投入其中的积极性，由此而导致万历以后传奇作品多如牛毛现象的出现。虽然南戏质朴本色的舞台风范至此已经被文人抛弃净尽，而明代传奇创作的高峰也已经隐现其端了。

第二节　张凤翼的创作

张凤翼是梁辰鱼的朋友，对于音韵、格律等亦十分精通，同样参与了昆山腔的改造工作，并以实绩为之支撑局面。明徐复祚《曲论》说他“善度曲，自晨至夕，口呜呜不已。吴中旧曲师太仓魏良辅，伯起出而一变之，至今宗焉。”充分说明了这种情况。

一、作者与《红拂记》

张凤翼（1527～1613年）字伯起，号灵墟，长州（今江苏吴县）人。和其弟献翼、燕翼兄弟三人同为吴中著名才子，有“三张”之誉。好古文词，擅长书法，与文征明交好。曾捐资入南京国子监，并于嘉靖四十三年（1564年）中举。其后十六年仍多次入京会试，然屡试屡挫。晚年家居笔耕，鬻书自给，官府慕名来访，绝不与交①。其诗文、著作主要有《处实堂集》、《处实堂后集》等，剧作有《阳春六集》，包括《红拂记》、《虎符记》、《祝发记》、《窃符记》、《灌园记》、《扊扅记》。另外尚有《平播记》、《芦衣记》（均佚）。清代佚名《别本传奇汇考标目》中，也

① 参见［明］徐复祚《曲论》、［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集中等。

有两本传奇《冷然亭传奇》和《玉燕记》著录于他的名下。

《红拂记》作于嘉靖二十四年(1545年),为张凤翼十九岁新婚燕尔之际所作。当时的张凤翼,少年气盛,文思泉涌,正值青春上升时期,渴望成就一番事业,因而选择了这一特殊的历史传说题材。

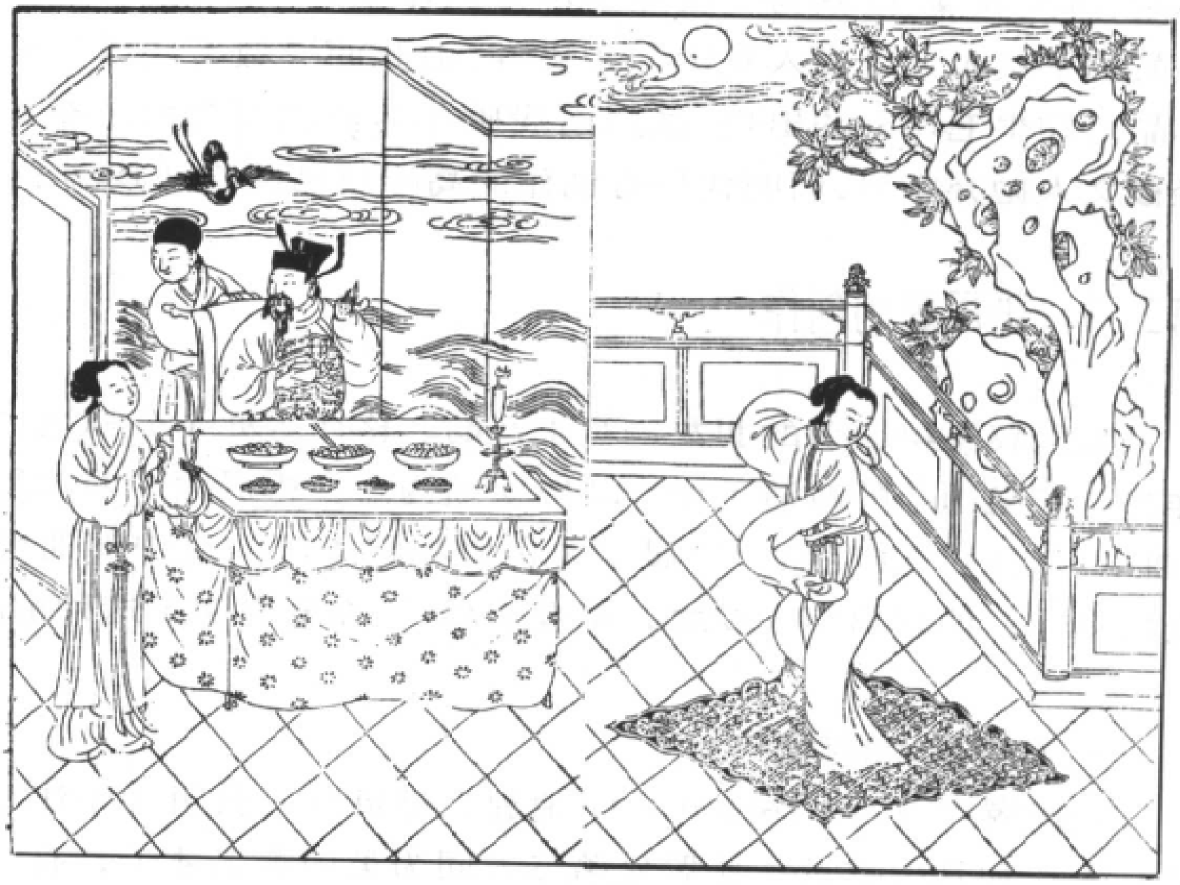


图50 明万历二十九年(1601年)金陵陈氏继志斋刊《红拂记》插图

剧作取材于唐传奇《虬髯客传》,描写隋末动荡、奇人竞争天下的故事,但作者对之进行了大幅度的翻新与改造。《虬髯客传》由名字就可以知道,其主人公是虬髯客,其主旨是宣扬虬髯客的侠义之举。但是,由于其中红拂私奔的艳遇情节更具有刺激性,反倒更为引起文人的津津乐道。张凤翼即以红拂与李靖的爱情故事为主线,将其改造为一部符合传奇生旦为主特性的言情传

奇，而把虬髯客一线作为副线。即使如此，他仍觉得情节不够丰满，另外又辟出一条线索，将历代盛传的乐昌公主破镜重圆故事增添进去，使得剧本的头绪繁多、线索纠葛，从而为自己提供一个大有空间的用武之地。这大约是当时文人从事传奇创作的通病，即如梁辰鱼《浣纱记》，也是尽可能地让作品具备最大限度的容量，以显示自己的驾驭能力与才华。

年轻的张凤翼也确实具备驰骋情节、驱遣词藻的天赋，经他敷衍出来的《红拂记》，果然比小说的传奇性更为加强，又平添了足够的戏剧性，让人观之目不暇接、胜境迭出。李靖与红拂、徐德言与乐昌公主恰恰是相同时代的人物，于是作者让他们彼此巧遇而命运纠结在一起：红拂与乐昌公主都被越国公杨素占为姬妾，李靖则与徐德言一道出征高丽，经过种种波折，彼此双双团圆。虬髯客因见中国有真龙天子出现，告别李靖到海外去发展，最终做了扶余国主，小说中提此一笔，令人玩味，但戏剧里如果正面表现则情节岔开，不表现则人物没有着落。张凤翼巧妙地通过李靖征灭高丽这一事端，让虬髯客提扶余兵助征，成功后并随李靖回中原，参予了全剧的团圆，颇见匠心独运。

剧中李靖的形象是作者寄寓了深厚感情的，他胸存韬略、志匡乾坤，能够审时度势、扶王定霸，对英雄业绩有着强烈的向往和追求，所谓“少小推英勇，论雄才大略，韩彭伯仲”，“待功名铸鼎钟，方显得奇才大用，任区区肉眼笑英雄”①。这些描写中洋溢着作者的内在激情与理想。张凤翼后来曾经追忆自己年轻时的抱负说：“仆自弱冠即有意用世。占毕之暇，每索《阴符》、《六韬》、《孙》、《卫》诸书，究其端绪。且锻炼筋骨，开张胆气。冀一旦为边疆之臣，庶可效用一割。”② 这里确实颇有李靖的影

① 张凤翼《红拂记》，明末汲古阁《六十种曲》本。

② 张凤翼《处实堂集·与徐侍读公望书》。

子。

《红拂记》完成之后，一时间声价百倍，轰动一时。沈德符《顾曲杂言》谓："张伯起少年作《红拂记》，演习之者遍国中。"文人从文词的角度也对之有较为推许的评价，如王世贞《曲藻》说："张伯起《红拂记》洁而俊，失在轻弱。"虽然褒贬相兼，但也有人对其贬词不以为然，如张琦《衡曲麈谈》说张凤翼"侠逸秀郎，虽论者有轻弱之嫌，孰知意态修美，如翔禽之羽毛，正自难得"，亦有道理。吕天成《曲品》卷下则说《红拂记》"侠气辟易，作法撇脱，不粘滞。第私奔处未免激昂"，推许该剧的大气，但颇不以"私奔"的描写为然，可是正是"红拂私奔"一折在当时舞台上演出最盛，为明代戏曲选本如《词林一枝》、《八能奏锦》、《万曲明春》、《尧天乐》所收录。总之《红拂记》受到了当时曲坛的欢迎，在文人圈和舞台上都立住了脚。凌濛初的《北红拂》杂剧，冯梦龙的《女丈夫》、近斋外翰的《红拂记》、张太和的《红拂传》传奇，都是对张凤翼《红拂记》的改写，但都不能抵消其影响。

二、历史地位

写完《红拂记》之后，张凤翼在科举之途上荒废了半生心血，其间三十年没有再写传奇。大约在他彻底心灰意冷、决意放弃科举之时，才又开始传奇创作，陆续写出后来的一系列剧作，其时已经是万历时期了。他后来的传奇中比较好的有《窃符记》、《祝发记》、《灌园记》等。徐复祚《曲论》说："《灌园》亦俊洁，《窃符》亦豪迈，余不甚行。"焦循《剧说》卷五引《隽区》云："若《红拂》、《窃符》、《灌园》、《祝发》四本，巧妙悉敌。"这些剧作都曾在舞台上盛演，并产生了以之著名的演员，例如沈德符《顾曲杂言》说："近年则梁伯龙、张伯起，俱吴人，所作盛行于世。"万历时曲论家潘之恒说，万历前期吴地的艺人彭十、白六

都因为演出《红拂记》、《窃符记》、《虎符记》、《祝发记》而享名，后来彭十死去，白六嫁人，张凤翼为之兴味索然，几年后又出了艺人倪三，擅长演出张凤翼的《扊扅记》，其剧作之声又振①。当然，万历时期优秀的传奇作家与剧作已经大量出现，而张凤翼后来的作品并没有多少特色，因此他的代表作还是《红拂记》，即如徐复祚《曲论》说他："乐府有《阳春堂六传》，而世所最行者，则唐李药师《红拂记》也。"



图 51　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《红拂记》插图

张凤翼的诗文创作具备相当的才华，颇受到嘉靖文坛领袖王世贞的推举，说是"伯起才无所不际，骋其靡丽，可以蹈跻六季而鼓吹三都；骋其辨，可以走仪、秦，役犀首；骋其吊诡，可以与庄、列、邹、慎具宾主。高者醉月露，下者亦不失雄帅烟花"②。他将才华移至传奇创作中来，就使其剧作具备相当的情致，也不乏才气。加之他通音律、善度曲，并能够亲自粉墨登场扮演戏出③，故而所写传奇都比较适宜

① 参见[明]潘之恒《鸾啸小品》卷二、卷三。
② 参见徐复祚《曲论》附录。
③ 徐复祚《曲论》附录："伯起……常与仲郎演《琵琶记》，父为中郎，子赵氏，观者填门，夷然不屑意也。"

于舞台搬演，这是造成其剧作盛传的重要原因，他也因而剧名大于诗文名。徐复祚《曲论》说："天下之爱伯起新声，甚于古文辞。"时人对他的传奇评价甚高，如焦循《剧说》卷五引《隽区》甚至说："传奇当以张伯起为第一。"但事实上他的剧作气象并不够大，也存在许多毛病，如凌濛初《谭曲杂札》说："张伯起小有俊才，而无长料。其不用意修词处、不甚为词掩，颇有一二真语、土语，气亦疏通，毋奈为习俗流弊所沿，一嵌故实，便堆砌拼凑，亦是仿效伯龙使然耳。"批评得还是比较公允的。

张凤翼所处的时代，正是昆曲逐渐形成并日趋繁盛的时期。他以精深独到的戏曲音乐和文学方面的造诣，创作出了一部又一部既可案头阅读、又可奏之场上、令吴越名伶争相演出的杰出传奇，为昆曲的发展和鼎盛作出了重要贡献。他又是享高龄的剧作家，创作周期很长，先因在嘉靖中期写出《红拂记》而享盛名，而后作品陆续产生，历时几乎整个万历一朝，参与了传奇创作高潮的鼓动，并以自身影响而长期发挥着较为重要的作用。因而，张凤翼在明代戏曲史上还是占据一个重要位置的。

第三节　高濂和他的《玉簪记》

一、作者与《玉簪记》

高濂字深甫，号瑞南道人、湖上桃花渔。钱塘（今浙江杭州）人。生卒年不详，约活动于嘉靖、隆庆、万历年间，晚于李开先、王世贞、梁辰鱼等，而略早于汤显祖和沈璟。曾任鸿胪寺职，后退居杭州，寄心物外，在其所作《遵生八笺》万历原刻本自序里，自称是"心朗太虚，眼界天空，物我无碍，身世两忘"，为"出世罗汉，住世真仙"。屠隆为其所作序中也说他"少婴羸疾，有忧生之嗟，交游湖海，咨访道术"。他有藏书爱好，所著传奇有《玉簪记》、《节孝记》二种，均存，另有诗集《雅尚斋诗

草》、词集《芳芷楼词》、杂纂《遵生八笺》，其散曲见于《南词韵选》、《南宫词记》、《吴骚合编》、《词林逸响》等书。①

其代表作为《玉簪记》，本事来源见于《古今女史》，他人作品有元明无名氏杂剧《张于湖误宿女贞观》和当朝话本小说《张



图 52 明万历二十七年（1599 年）金陵继志斋刊《玉簪记》插图

于湖误宿女贞观记》。故事描写书生与道姑的爱情，因为捕捉住了宗教清规戒律下生长出的爱欲之花，并在此基础上构设了一场动人风情，赢得了人们的喜爱。高濂将这一题材谱入南戏，用风趣生动的笔法细腻描写了恋情的发生发展过程，在舞台上制造了足够丰富的喜剧情调，从而获取了成功。剧写书生潘必正因赴试落

① 参见乾隆《杭州府志》、同治《新建县志》、道光《新建县志》、高濂《遵生八笺》等。

第羞归，到女贞观投奔做观主的姑母，寄寓观中读书。观中道姑陈妙常青春妙龄，与潘必正二人一见倾心，但囿于身分，妙常不敢泄露内心情感。必正百方试探、情挑遭拒，相思成病。妙常思春，写下情词一首，为必正偶然所得。必正大喜，持以要挟，妙常被攻破精神防线，不得已与之私下结合。事情为观主发觉，恐败观风，逼迫必正即时离开去赴试。妙常偷偷赶到江边，乘舟追上，二人互赠玉簪、鸳鸯坠为表记。后必正高中，迎娶妙常，二人终得团圆。剧作通过二人私结情好，并最终获得美满结局的故事，从正面肯定了青年男女心中对爱情幸福和自由婚姻的追求、热望，同时，对束缚、压抑青年人欲望、感情的传统礼教和宗教清规表示了不满。当然，为求得社会舆论的认可，高濂对原有故事作了巧妙的加工改造，将潘必正与陈妙常二人写作父辈曾为之指腹为婚，后东西分隔，长成之后，妙常因金兀术南侵，与母亲在逃难途中失散，到女真观做了道姑。这样，二人的私自结合才不违背封建礼教，而又为传奇凭添了诸多悬念与巧合，增强了戏剧性。

剧中最为动人的形象是女主人公陈妙常，她被作者塑造得颇有个性。这位在兵火战乱中与母亲离散，因无处安身而被迫出家的少女，尽管答应师傅"受着五戒三皈"、要"皈依法，愿悟着顽空与色空"①，但内心是并不情愿的，一直抱着"且向空门中暂度年华"的权且态度。庵堂深院的闭闷与死寂，使她时时感到一种无以言状的青春苦闷。因而，一旦得遇青年才子潘必正，她心中便萌动了朦胧的憧憬。但她毕竟是知书识礼的大家闺秀，又明白自己眼下的身分，气质与修养都要求她不能作越格之事，她因此将心深深掩埋起来，不露丝毫痕迹。"弦里传情"一出，潘必正借弹琴寄幽情，一曲【雉朝飞】表露了情意，而妙常回奏一支【广寒游】，含蓄地稍泄春情："烟淡淡兮轻云，香霭霭兮桂

① 《古本戏曲从刊初集》影印明继志斋刊本《玉簪记》。下同不注。

阴。喜长宵兮孤冷，抱玉琴兮自温。”孤寂、凄冷，伴随着一缕幽怨。潘必正闻听窃喜，口出轻狂之词：“衾儿、枕儿谁共温？”妙常听罢转怒，要去告诉观主，必正跪地求饶，妙常用手扶起，必正失望告退，妙常又叮嘱他“花阴深处，仔细行走”，必正返身讨灯，她又急忙闭门不纳。这里反反复复的细微举动，处处都透示出妙常微妙、矛盾的内心世界，将一位处身特定环境中的矜持女子，面对意中人时内心所受到的无形压力以及她的顾忌，表现得淋漓尽致。潘必正相思成病，陈妙常随观主探视，归来情思难禁，不由得将自己的心事题写为一首情词，为潘必正发现，至此她再也无法掩盖自己的真情，遂勇敢地付诸行动，与潘必正私结情好，订白首之盟。作者的深刻之处，在于真实地揭示了陈妙常这一青年女子，从不自觉的青春觉醒，到小心翼翼地触摸、体味爱情，直至大胆地追求个人幸福的全过程，作者对这种发自天然之人性的真情所持有的肯定、歌颂态度，更是体现了时代的特点，已开了万历时期李贽、汤显祖等人倡导“情”的哲学、追求人生幸福的人文主义思潮的先声。

二、《玉簪记》的成就

《玉簪记》是一出成功的喜剧作品，它为舞台演出提供了格调清新、充满幽默氛围的喜剧情境，其中一些核心的场次，如“弦里传情”、“旅邸相思”、“词媾私情”、“姑阻佳期”、“知情逼试”、“秋江哭别”等出，都在富有情趣的戏剧冲突中，细腻、准确地刻画了人物的内心情感，表达了作者对于他的人物的爱惜。这就为舞台表演的发挥建立起充实的情境基础，因而，随着时间的推移和演出实践的积累，这些场次逐渐在舞台上磨炼成了表演精品，成为长期脍炙人口的段子。例如“旅邸相思”一场，潘必正相思成病，观主不知内情，与陈妙常同往问候。后来舞台重点加工了两位年轻人眉梢眼角暗自传情的表演，与观主煞有介事的

问寒问暖恰形成鲜明的喜剧性对照。又如“姑阻佳期”一场，是作者对于《西厢记》里张生盼望约会时间早些到来喜剧情境的引申，在表现手法上却是成功突破：二人密约偷期，观主却将潘必正带至禅堂读书，自己在一旁打坐，待夜静人散必正赶去会妙常，又遭对方猜忌导致唇枪舌剑。“知情逼试”一场，观主突然决定要潘必正前去赴试，要他立即告别众道姑而起身，妙常在众目睽睽之下，连句原因都无法问，观主还要亲自看必正下船启航，不给二人留一线之机，这就有了下接的“秋江哭别”一场：妙常雇舟追赶必正。这时，喜剧情境再次出现：必正相去已远，妙常急于登船追赶，却又被舟子瞧破，故意拖延，必要她说出实情后才尽力相助。这些场次里面埋伏了多少潜台词，展示了多少复杂、细腻的心理情态，设置了多少喜剧情境！它们为舞台表演的发挥留下极其充裕的空间，因而被一代代艺人逐步琢磨成了舞台精品。当然，剧中情节安排也不是没有欠周到处，例如前面张于湖对于陈妙常的挑逗，虽然由原有故事继承而来，但原来的安排是最后由张于湖将妙常断归必正结尾，前后照应，不可或缺，剧中改为必正得官迎娶，张于湖的作用减弱，就使前面的铺排成了赘笔。但是，瑕不掩瑜，《玉簪记》仍然获得了极高的成功。

《玉簪记》在明代后期讲究词藻格律的文人眼中价值并不高，如祁彪佳《远山堂曲品》仅将其列为中档的能品，并说它“惟着意填词，摘其字句，可以唾玉生香；而意不能贯词，便如徐文长所云：‘锦糊灯笼，玉镶刀口。’讨一毫明快不得矣！”吕天成《曲品》甚至仅仅把它评为“中之下”。他们都是只着眼于文词格律，而没有考虑舞台演出效果。事实上《玉簪记》在民间舞台上受到极大的欢迎，流传极其广泛，以至于明代诸多的戏曲选本中，一定都会选择其中的盛演戏出，今见载有其戏出的刊本有《词林一枝》、《八能奏锦》、《乐府菁华》、《玉谷调簧》、《摘锦奇

音》、《大明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》等，所选戏出主要是“妙常思母”、“执诗求合”、“姑阻佳期”、“秋江哭别”、“妙常拜月”等，而这些戏出在舞台上一直流传到近代，声色不减。《玉簪记》因而成为影响最大的明传奇之一。

第四节　郑之珍的《目连救母劝善记》

就在隆庆、万历年间文人传奇创作日趋红火之际，剧坛上出现了一部长达一百余出的鸿篇巨制《目连救母劝善记》，为明代传奇的洪流增添了一股强劲力量。目连救母故事自唐代以后在民间繁衍传播，逐步形成一个大的故事系统，并长期盛行在舞台上。一位叫做郑之珍的文士，看到这一故事的影响力，于是拈起笔来，按照自己的思想观念和审美情趣，对之进行了精心的加工和提炼，使之成为一部民间传说与文人创作相结合的优秀作品。从此，目连救母题材就在各地舞台上广泛盛演，并借助民间宗教礼仪的力量日益炽盛，形成中国戏曲史上特殊的目连戏现象。

一、作者及其创作

郑之珍（1518～1595年）字汝席，号高石，徽州祁门县渚口乡清溪村（今安徽省祁门县清溪村）人。博览群书，善写诗文，尤工词调。年轻时考中秀才，曾希图科举荣达，但屡屡失败，只好于中年弃举子业，转而以诗文词曲自娱，时或遨游山水间。后人评价他，称其学宗列、庄之旷达，李、卢之鬼怪；其文如怪云，变态万状。撰有《目连救母劝善记》，又为太平焦村编有

《五福记》行于世。①

也像历代功名不就的文人学士一样，郑之珍在屡蹶科场之后，决定退而著书立说，以垂训后世。其外甥胡天禄于万历十年（1582年）为《劝善记》所写叙文中说，郑之珍中年之后"常谓人曰：'予不获立功于国，独不能立德立言以垂训天下后世乎！'"当他以诗文词曲为业时，动了将目连救母故事写成传奇的念头，于是用了数个寒暑，完成了《目连救母劝善记》这部皇皇巨著。郑之珍在创作时可资利用的材料是很多的，我们至少知道，在他前面有关戏曲作品有宋杂剧《目连救母》、金元院本《打青提》、元明杂剧《行孝道目连救母》、《目连入冥》，说唱作品有《目连救母出离地狱生天宝卷》，通俗宗教读本有《慈悲道场目莲报本谶法》，而与他同时代的上演戏剧有晋东南的供盏队戏《目连救母》、哑队戏《青铁刘氏游地狱》，所以他在《劝善记》卷下副末开场词里说自己的工作是"搜实迹，据陈编，括成曲调入梨园"。胡天禄的叙文则说郑之珍是"取《目连传》括成《劝善记》三册"。或许郑之珍所依据的还有一本更为重要的《目连传》?但它究竟是剧本，还是其他读本，我们就无法弄清楚了。总之，上述丰富的文学作品，为郑之珍的创作提供了一个深广的基础。而他的贡献在于将这些长期流传于民间的故事传说，进行全面的总括与结撰，理顺情节，括清人物性格，增强文学色彩，并使之适合于当时南戏舞台的演出。

郑之珍《劝善记》一百出（高石山房原刻本尚有四出有目无词），分为上中下三卷，各有开场收煞，自成体系，分别为三十余出，供一日上演。三卷内容相连，可以连演三天。其第一卷从傅长者（目连之父）乐善好施、信佛吃斋开始，后接内容为傅氏

① 参见［明］叶宗春为郑之珍所撰墓志铭、［明］胡天禄于万历十年（1582年）为《目连救母劝善记》所作跋、道光《祁门志》卷廿六"人物志"、民国十一年（1922年）重修《清溪郑氏族谱》等。

死去，其妻刘青提将儿子傅罗卜（目连）遣出经商，自己在家悄悄开戒食荤并驱逐僧道，傅罗卜在外遭难为观音所救，返家而母子团圆。第二卷写刘青提被阎罗追魂至地狱，傅罗卜为救母亲，挑经挑母赴西天求佛祖，路上得白猿相助，克服重重困难，终于见佛团圆。第三卷写傅罗卜得道，改名目连，为救堕入地狱之母，访遍阎罗十殿，最终设盂兰盆大会遍斋天下僧道神鬼，终于救得母亲升天。综观全剧，其基本情节虽仍保持旧的传说框架，但在细节上丰富了大量的内容，例如添加了许多富于情趣的民间生活故事，敷衍出白猿护路一节类似于《西游记》的情节，细腻地描写地狱里的情景等。



图53　明万历十年（1582年）刊《目连救母劝善记》雕版上卷扉页

二、历史地位

经郑之珍加工过的目连故事，首次完成了它在戏剧舞台上的庞大体系，至少到目前为止，我们还没有看到它前面的剧本具有如此完备的情节结构和人物形象，可以说，目连戏剧的演变到了郑之珍而定型，以后虽然还有各种各样的发展和变异出现，但其基本路子已经被郑之珍的本子框定了，而所有后来的宫廷与民间的目连戏演出，无不受到郑本的巨大影响。我们可以这样来理解郑之珍对于目连戏的独特贡献：尽管在郑之珍之前，目连戏很可能已经盛行于各地舞台，但可以想见的是，演出的本子都是民间

所创，情节简陋隔杂，艺术水准低下，属于下里巴人之物，而且各地演法不同，剧情彼此参差矛盾，因而缺乏强健的生命力。而经过郑之珍的编织点染，这一故事在舞台上显现了迥异于过去的光彩，艺术上一下子提高了一个档次，于是立即引起社会的广泛关注，出现了“好事者不惮千里求其稿，赡写不给，乃绣之锌，以应求者”① 的洛阳纸贵现象，目连戏从此走上了正规的演出道路。其情形有点类似于几部长篇白话小说，如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》的演变，都是在经历了长期的民间流传阶段之后，最终由一位具备较高文化素质的文人来为之定型。因而，郑之珍对于目连戏的功勋，可以与罗贯中、施耐庵、吴承恩对于长篇白话小说的功勋并著。

郑之珍为什么要选择这样一个看似荒诞不经的民间传说题材作为自己传奇创作的对象呢？作为一位儒生，通常都会遵循孔子教诲，视“怪力乱神”为无稽，对之不屑一顾的。特别是《劝善记》传奇在当时和以后文人心目中的地位极低，证实了这一点：今天见到的众多明清曲论、曲目著作，很少提到郑之珍《劝善记》。郑之珍之所以乐于从事这项工作，一定有他自己的想法。我们来看一看他的一些亲朋以及他自己是怎么说的。陈昭祥为《劝善记》所作序里说，该剧是“即目犍连救母事而编次之，而阴以寓夫劝惩之微旨焉。婉丽其词情，而兴其听视之真；朱玄其鬼状，而悚其敬畏之念。”其中透露出，郑之珍想通过这一妇孺皆知的宗教题材，暗寓自己的伦理指向，并借助戏剧舞台在当时巨大的传播力与感染力，以及该剧演出场面的恐怖之像，来警醒世人。果然，郑之珍在序中所透露的创作意向，正是这一意思：“敷之声歌，使有耳者之共闻；著之象形，使有目者之共睹。至于离合悲欢，抑扬劝惩，不惟中人之能知，虽愚夫愚妇靡不悚恻

① ［明］胡天禄于万历十年（1582年）为《目连救母劝善记》所作跋。

涕，感悟通晓矣。"他原来是利用传奇创作来做道德劝化之事，为这个社会尽自己的一份责任。当然，他能够这样做，也与他功名不彰、一生只为一介乡村潦倒老儒的身分有关，他并不需要像一些名士那样爱惜自己的形象，倒可以踏踏实实做一点于社会有益之事。

《劝善记》写成以后，在民间舞台上的影响是巨大的，虽然以上流社会厅堂殿庑为主要活动场所的昆山腔里并不演出，但却广泛活动于各个民间杂调舞台上，并结合各地的宗教民俗而得到深入民心的文化地位，明末祁彪佳《远山堂曲品》说，《劝善记》尽管"全不知音调，第效乞食瞽儿沿门叫唱耳，无奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，轰动村社"，颇为生动地刻画出它受到民间欢迎的程度。由南戏变体发展而成的后世高腔声系的众多剧种里都盛演目连戏，其他地方剧种里也多有目连戏，虽然各自有其民间舞台继承的渊源，但也不能说与郑之珍的工作无关。

第五章　万历戏剧创作（一）

万历时期，时代思想发生了急骤的变化，传奇的发展也走到了它的高潮阶段，一时间作家倍出，作品成批涌现，研制曲律、曲学之风也极其盛行。于是，时代思潮借助于传奇体裁而体现，传奇作品成为时代精神的最佳载体。

第一节　万历戏剧思潮

从明代嘉靖后期到万历，是中国社会一个特殊的时期，其时商业经济得到了迅猛的发展，与之相适应，各种新起的社会意识、社会观念也横冲直撞，它们敦促着新的文化心理和文化价值的形成。在王学左派的努力下，人的性、欲、情，在哲学范畴内得到了新的阐发，人的尊严、人的权利、人的价值被推到了新的位置。这种时代的思想光芒，在一代剧作家的思维模式、人格模式、生活模式中得到多角度的折射。认识自我、彻见真性；率性而行、快活一生；推而扩之，与天下为公①。这些崭新的人生格言，不仅作为哲学命题，也不仅作为被大多剧作家所接纳的思想原则，而且作为一代剧作家新的心理内容和精神特质，闪耀着熠

① ［明］李贽《焚书·答耿中丞》。

熠光华。

一、肯定欲望

作为一种人的自觉的表现，万历剧作家们肯定人的天生欲望，宣扬人的天生禀赋，具体体现于对人的情欲、利欲以及人的才情的确认。这种确认，改变着人们的价值观念，改变着人们的审美理想，代表了这一代剧作家认识自我，彻见真性的基本内容。

情欲在中国哲学史上几乎从来没有被人正视过，早期道家以自然来排斥情欲，所谓“大道无情，运行日月”，传统儒学以礼义来约束情欲，所谓“发乎情，止乎礼义”，程朱理学更是把“存天理、灭人欲”奉为规范和信条。与这一切针锋相对，明代文人提出了倡人欲、同天理的价值观念，充分肯定了人的情欲的正当性及不可抑制性。李贽说：“盖声色之来，发乎情性，由乎情性，是可以牵合矫强而致乎？”[①] 汤显祖则认为情和理是两种势不两立的人格内容：“情有者理必无，理有之情必无。”[②] 正确的选择应该是弃理就情。人欲同样也被视作了与天理相并的东西，思想家陈确这样说：“人心本无天理，天理正从人欲中见。人欲恰好处，即天理也。向无人欲，则亦并无天理之可言矣。”“人欲正当处即是理，无欲又何理乎？”[③] 这种明修栈道、暗渡陈仓的论证方式虽然还杂有一丝隐含的羞怯，但它已将人欲从天理的重压下解救了出来，摆在了与之平列的位置。

伴随着这股哲学思潮的鼓风扬波，集中描写和宣扬情欲，一时成为剧作家最为热衷的题材内容。才子佳人模式的确立，是现

---

① 李贽《焚书·读律肤说》。

② 汤显祖《寄达观》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1268页。

③ 《陈确集·与刘伯绳书》。

代学者对明代剧作特点的一致认识。而情欲则是这一模式的骨格与精髓。万历人的传奇集子中，几乎找不到不写男女私情的剧本。情欲不仅公然堂而皇之地走进艺术殿堂，而且毫无讳饰地展示着自己的动人魅力。与之相适应的是节烈观的褪变，明传奇中女主角沦落风尘历经磨难最终与男主角团圆结为夫妇已经成为常套。和历代爱情作品提供的那种冰清玉洁的情愫相比，情欲在这里似乎不再含蓄，不再纯净，不再是一种美好但迟迟达不到彼岸的期冀。它更多表达的是一种成熟的男人和女人之间的互相吸引，是一种带有某些肉欲粗鄙气息的欲望迸发，是一种出于生理需求的肉体结合的本能冲动。

与情欲有着密切关系的是人的利欲。作为人的真性的另外一种表现形式，利欲在万历剧作家的笔下，也得到了充分的肯定，虽然这种肯定与他们对情欲的张扬相比，显得有所保留。利欲在中国传统的道德和价值坐标中，从来得不到一个正面的地位。孔子说："君子喻于义，小人喻于利"[①]。孟子说："大人者，言不必信，行不必果，惟义所在。"[②] 董仲舒说："正其义，不谋其利，明其道，不计其功。"[③] 这些说教，铸就了我们整个民族重义薄利的集体性格和文化心态，形成了支配中国几千年的尚义轻利的道德准则和价值尺码。然而这一切到了李贽眼里，都成了自欺欺人。他完全肯定利欲的合理性，一语惊人，宣称："穿衣吃饭即是人伦物理。除却穿衣吃饭，无论物理。世间种种，皆衣与饭耳。"[④]

利欲一旦从禁锢的铁门中被释放出来，立即发射出它那不可一世的气焰，把它的影子投向人们社会意识的深处。万历文人在

① 《论语·里仁》。
② 《孟子·离娄》。
③ 董仲舒《春秋繁露》。
④ 李贽《焚书·答邓石阳》。

利欲的引诱下，改变了人生价值观念，修正了自己的道路选择。他们不再坚持“万般皆下品，惟有读书高”的传统信条，一反历史陈习，把经商也视为与儒业同等的生计。于是，利欲也走进了万历戏剧创作。发迹变泰是明代后期叙事文学一个热衷于敷述的母题，戏剧亦不能逃逸。主人公穷困潦倒、一朝发迹成为巨富的情节线索，成为万历许多剧作共用的熟见模式。而津津乐道于这些人世异遇，并一再在剧作中进行突出渲染，难道不是映衬出作者对富贵荣华的企羡？

作为认识自我、“彻见真性”的一个内容，万历文人的触须还伸向了人的潜能领域，即对人的“才情”的重视。以才论士并不始自明代。西汉刘安在《淮南子·言训》里提出“仁、智、勇力，人之美才也。”然而这种“美才”是与后天的道德修养紧密联系在一起的。曹魏时候的刘劭则把“德行高妙，容止可法”[①]的仁德人格楷模列为才性的重要内涵。只是到了明代这群叛逆者手里，“才”的内涵才得以卸去“德”的重负，恢复它作为人的素质、能力的真实本原。于是，在剧作家那里，以“才”择偶就成了一种惯用的熟套。“才情”的标尺同样被用在了佳人身上，几乎所有的剧作都开始称颂女子之才，“文人才女天生就”作为对男女双方能力对等的理想而被提了出来。旧式的目挑心招、心期目许方式已经不够了。在一见钟情的基础上，再用诗词唱和的方式来探明心路、撩拨心曲、剖白心迹，成为万历剧作里男女交接的又一种模式。这种带有公式化、类型化倾向的艺术风习，作为明代剧作家人生志趣的映像，作为对“真性”的一种宏显和美化，却有着深刻的认识价值。

二、任性而行

① ［三国］刘劭《人物志·利害》。

如果说，认识自我、彻见真性作为一种人的自觉，还只是为明代一些哲人所省悟的话，那么，率性而行、快活一生，作为一种主个性、主创造、主进取、主追求的人生态度与行为准则，已经较普遍地为多数剧作家所身体力行了。

万历剧作家们放诞佻达，狂荡不羁，纵情享受，耽溺声色，呈才使气，喜笑歌呼，展现出的是一种率真使性的人生情态。他们性格孤傲，结社聚贤，豪饮壮游，好武论兵，放诞不羁，纵情享乐，蓄养女乐，好妓纵欲，混迹优伶，无所不为。颠狂，是许多明代剧作家所共有的性格表现，也是他们的着意追求。我们看他们为自己取的名号：陈与郊号任诞轩，汪廷讷号情痴叟，徐士俊号野君，凌濛初号酒人，黄方胤号醒狂散人……不是可以感觉出一种自为的意象吗？

率性而行，快活一生，在万历剧作家眼里，是一种现实的人生价值，是一种理想的人格模式。他们常常在自己的创作中着意体现这种观念，借古喻今，借人喻已，利用他们笔下的历史人物、风流才子来表现自己的认识。无视一切常规和成见，求取超脱的旨趣与心理平衡，纵情声色之娱，希图尽情尽性，使万历剧坛上出现了一批志趣趋同的作品。在这些作品中，除了体现在形象特征里的作者视角的趋于重合以外，人们还可以发现作者审美情趣的一致性。这样一种具有共同外部形态和内在本质的形象系列，被这些人生道路、生活阅历、文学修养、创作个性各异的作家们创作出来，决非偶合。

万历剧作家尽情任性的行为举止，是一种充满了丰盈血色的生命躁动。他们把生命高高举在尘俗之上，展现着自己灵明、智慧和带有极大勇气的人生。他们上接元代士子的浪子精神，下通清代《儒林外史》里“四奇人”摆脱依附、自食其力的自立勇气，透示出崭新的人格理想和人生形式。他们的行为已不能用传统的人格模式标尺来衡量。他们抛弃了先儒喜怒哀乐皆中节的情

感表现方式，喜则仰天长啸，悲则涕泗横流，怒则须发冲冠，恨则咬牙切齿。他们纵欲趋利，使才逞气，哪里还有一点儒雅斯文的影子！

魏晋名士的醉生梦死，是出于一种现实政治的需要，表明一种与当权者不合作而明哲保身的态势。万历文人却发自内心，出于对自我享乐的追求。元杂剧作家的浪迹声色，是为沉重的现实所迫，基于想入世而不能的激愤心理。万历文人却没有这种心理契机。还应该说，他们是主动放弃了从政的选择而倒向生活的多样化择取的。辞官归隐，在万历时期是极为普遍的现象。陈与郊、王衡、叶宪祖、顾大典、汤显祖、谢谠、顾懋宏、沈璟等剧作家，都是自行退出官场而留连剧坛的。他们的歌宴伤咏，自在逍遥，是以挂冠弃职为前提的。支配他们做出这种抉择的动因，决不是范蠡泛舟五湖的功成身退，也不是陶渊明解甲归田的洁身自好，而是一种新的人生价值观念。他们不愿再把自己生命的丰富性异化为单纯的政治选择，不愿再在金榜题名的光焰里把自己生命的独立性交给统治者去拨弄。

三、冲决藩篱

从个体人格的独立意志出发，万历剧作家们不仅把彻见真性、率性而行作为自己价值观念和行为准则的基础，而且由己及人，体现出一种尊重普遍人性的平等和宽容思想。

万历哲人在尊重普遍人性的个体价值方面着实迈出了一大步。李贽喊出了“人人皆可以为圣”① 的口号。在他们看来，每个人的人性都是平等的，每个人都有诚实地追求自己生活幸福的权力，人人都可以自由发展，圣人和百姓也没有什么区别。这种多元、主动、宽容的人际结构理想，冲击着作为封建社会根基的

① 李贽《焚书·复邓石阳》。

等级制度，淡化了尊与卑、男与女、士与商、道与艺之间的种种不平等。这种理性的进步，促成了社会文化心理和风俗的转变，从而也影响了剧作家的创作观念和视角把握。

从那些肯定女子才情的剧作里，我们感受到了一点对妇女的尊重。进而，在万历剧作中还出现一些肯定女子情欲的作品，这在整个风雨如磐的封建社会的历史进程中，无异于一丝异响。历来传统观念强加于女子的行为规范都是遵从、被动、迎合，所谓“三从四德”。按照这个伦理体系的要求，女子的人格模式被规定为温柔敦厚、逆来顺受、听天由命、任人摆布。情欲，对于女子来说，当然是讳莫如深的东西，连想也不敢想，连提也不敢提，更不要说去主动追求了。但是，万历剧作家把这些轻轻一扫就拂去了。在万历剧作的才子佳人模式里，开始悄悄出现了一种变化，即在男女互相吸引进而追求的程序中，由完全的“凤求凰”转为有时的“凰求凤”。

在平等意识和宽容精神的笼罩下，万历剧作家不但肯定了女子的情欲，而且进一步也表现出对方外之人情欲的宽容。出家之人犯淫，历来被视为十恶不赦之罪。然而既然情欲是人人皆有的天赋禀性，既然出家人也是人，他们怎么就不能有时也表露一下自己的情欲呢？“和尚也是人做的”，这个长久得不到承认的最为一般的道理，在万历哲人那里也有了自己的伸张之地。且看《玉簪记》里女贞观中的道姑陈妙常，她虽然面对少年书生潘必正的挑逗和表白，佯装恼怒，但天性的召唤难以抗拒，在情欲的诱惑面前，她很快败下阵来，恢复了多情少女的本来面目，与潘必正私结情好，最后离观还俗，喜嫁潘郎。在这里，剧作家不是像以往那样板起道学先生的面孔，站在维护风化的立场上去对陈妙常进行指斥，恰恰相反，他是在一种愉悦赞赏、乐见其成的心境里进行描写的，其中就流露出作者从人的天性不可压抑观念出发，对出家弟子放纵情欲败坏门规行为的理解。仿佛是有着某种契



图 54　明万历观化轩刊《玉簪记》插图

约，万历时期有许多剧作家都不约而同地选择了这一类的题材。

四、沉重的思考

万历剧作家就是这样独特的一代人。在中国文人的历史中，他们第一次摆脱了士大夫的传统心态，不再醉心于扮演“政治动物”的角色。他们专注于对自身能力的发现和把握，专注于对人生价值自我实现的执着追求。他们的生命形式，不再像过去那样孱弱、苍白，而是充盈着丰满的血色，喷发着欢乐强健的原生力量。

但是，面对厚重的历史沉积，他们无法轻松地跨越而出。他们的思考背负着沉重的精神十字架。传统的惰性在他们反叛的道路上设下种种心理障碍。因而，历史造就了他们的先天缺陷。

我们遗憾地看到，这些作为人生勇士出现的新型剧作家，很少有善始善终者。他们所褒扬的新型才子佳人模式，虽然意味着“理”向“情”的某种让步，但这种让步却被局限在一定范围之内。一旦男女双方关系确立，就必须回归旧俗，男人承担责任，女人由少女成为妇人，被重新纳入“三从四德”的框范。他们对商人的宽容，也仅限于经济领域，一旦这些商人想进入他们的世袭领地，有参与、干预政治之嫌，就立即被视为大逆不道了——这在在表明，他们的个性解放观念是非常不彻底的。

第二节　前驱徐渭

明代万历时期的戏曲创作以徐渭的杂剧《四声猿》为前驱。由徐渭的人格所照亮，他的杂剧作品呈现出一股瑰异的奇气、一道亮丽的色彩，在这戏曲创作的高峰之初炸响了一个宣言般的惊雷。

徐渭(1521～1593年)字文清，更字文长，号青藤、天池，浙江山阴人。少时才华出众，八岁为文援笔立就，但因常有异思，科场之文不合规式，屡考屡败，老于诸生，在异母兄长徐淮那里长期乞食抬不起头，因而入赘潘家。五年后妻死搬出，赁房开馆授徒。长期困顿，后被浙江总督胡宗宪招至幕下任书记，知兵，好奇计，曾入谋胡宗宪饵杀海寇徐海事。胡宗宪后获罪被杀，徐渭惧祸发狂自戕而不死。又因击杀其妻入狱七年，赖人救助而出。浪游山水。以后归卧乡里，闭门绝世，鬻诗文书画糊口，贫病而终。①

徐渭诗文书画皆工，负盛名。有《徐文长文集》、《畸谱》、《青藤山人路史》等著作，又有戏曲理论著作《南词叙录》一部，作有杂剧五种，《狂鼓吏》、《玉禅师》、《雌木兰》、《女状元》、《歌代啸》，前四剧合为《四声猿》，享誉极高。

① 参见[清]钱谦益《列朝诗集小传》丁集中、《明史·文苑四》等。

一、旷世奇才

在色彩斑斓的明代文化史上，徐渭无疑是一位奇才。公安三袁之一的袁宏道曾这样评价徐渭："梅客生尝寄予书曰：'文长吾老友，病奇于人，人奇于诗，诗奇于字，字奇于文，文奇于画。'余谓文长无之而不奇者也。"①



图55　清刊《明越中三不朽图赞》徐渭像

确如所言，徐谓的一生，在在皆"奇"，是一位被称为"行奇，遇奇，诗奇，文奇，画奇，书奇，而词曲为尤奇"② 的奇才异将。他的经历奇：九赴科举，连战皆北，三次从军，二度出塞，击杀继妻，坐监六年，声名藉起，终老布衣。他的个性奇：豪放无羁，狂荡疏纵，傲诧权贵，时而宣愤。他的病奇：忽忽发狂，引锥自戕其耳，用斧击破顶颅，以锤捶碎阴囊，数度自杀未遂。他的艺术成就奇：诗、文、书、画、戏曲、文论，无所不通，无所不精，凡所涉猎，无不惊世诧俗，各种艺术样式到了他手里，无不成了抒写个人情性、宣泄胸中磊落不平之气的凭藉。

徐渭的戏曲创作，更是为世人所推重。王骥德说："徐天池先生所为《四声猿》，而高华爽俊，浓丽奇伟，无所不有，称词人极则，追踪元人。""故是天地间一种奇绝文字。""以方古人，

① ［明］袁宏道《徐文长传》，《徐渭集》，中华书局1983年版，第四册第1344页。
② ［明］磊砢居士《四声猿原跋》。

盖真曲子中缚不住者。则苏长公之流哉!"① 贯穿于徐渭剧作的，是和主宰了他全部诗、书、文、画创作相同的真性情，读之令人"如嗔如笑，如水鸣峡，如种出土，如寡妇之夜哭、羁人之寒起。"②。祁彪佳说："迩来词人依傍元曲，便夸胜场，文长一笔扫尽，直自我作祖，便觉元曲反落蹊径。"③

徐渭的为人，一生狂放，追求个体的独立意志，他自己说是"疏纵不为儒缚"④。袁宏道则把他的个性归结为"通脱"、"豪姿"、"不羁"。在当时文坛上，徐渭可说是与无畏思想家李贽并肩而立的一代奇人。李贽被世人视为当时思想界的"妖物"、"异人"，徐渭则被同时代人目之以艺术界的"狂人"、"奇士"。

徐渭奇特的生命形式归源于他所具有的"异端"思想。他自少就不为儒检、杂涉老庄仙释。他的思想基础可以归结于一句:法乎自然。他说:"人心之惺然而觉，油然而生，而不能自已者，非有思虑而启之，非有作为以助之，则亦莫非自然也。"⑤徐渭推崇人的自然天性的认识和李贽反对禁锢"人欲"的哲理达到了殊途同归。

这种不受理性约束的意志与正统儒家思想的要求有着很大的距离，因而徐渭不见用于时。文章憎命达。徐渭一生淹蹇坎坷，穷困潦倒。似乎命运在故意跟徐渭开玩笑。他平生崇尚任性自由，最不能忍受寄人篱下，却一生不得不屡入人幕府充做幕僚，这大概是他最痛苦的事情。于是，他借助诗文书画、尤其是杂剧创作来发抒内心郁闷，来警醒世界。

徐渭的价值在于：尽管面对如磐的压力，他绝不退缩。他奋争了，他呼喊了，因而他在历史上留下了一道鲜亮的痕迹。

---

① ［明］王骥德《曲律》卷四。

② ［明］袁宏道《徐文长传》，《徐渭集》，中华书局 1983 年版，第四册第 1342 页。

③ ［明］吕天成《远山堂剧品》。

④ 徐渭《自为墓志铭》，《徐渭集》，中华书局 1983 年版，第册第 639 页。

⑤ 徐渭《读龙惕书》，同上书，第679页。

徐渭的悲剧在于：现实的改变要比理想的升起缓慢得多。当社会人文思潮的火点闪亮了徐渭的心扉，他尝试着用自己的眼睛看世界的时候，映入眼帘的却是茫茫无边的暗夜，是人们生存状态的卑微可怜，是人们精神境界的麻木猥琐。于是，理想与现实的冲突给人们带来心灵上的苦闷和困扰。它所引起的不能不是渗透骨髓的痛楚，难言的失望，以及置身于荒野之中的寂寞。充溢于徐渭内心世界的，正是这种苦闷。作为新旧思潮交汇中的先觉者，徐渭经历了由传统命运向人的解放艰难蜕变过程中的全部痛苦和别人无法代为受过的精神折磨。

二、奇绝文字

徐渭的《四声猿》①，可说是他凝聚了一腔豪达之气而在现实社会里无处发抒之作，所谓“借彼异迹，吐我奇气”②。徐渭怀惊世骇俗之才，却在现实中困顿终生，他烦躁、焦灼，甚而至于绝望……他将这些心绪，化作凄厉的猿啼，化作悲慨的长啸。

《四声猿》包括四个剧本，既不作于一时一地，又不具备相同构思，“俄而鬼判，俄而僧妓，俄而雌丈夫，俄而女文士”③，何以假“猿啼四声而肠断”意而总名之？徐渭在《狂鼓吏》中让判官说出的一段话，值得重视。他说弥衡击鼓骂曹是“翻古调作渔阳三弄，借狂发愤，推哑装聋，数落得他一个有地皮没躲闪，此乃岂不是賜弄乾坤、提大傀儡的一场奇观？”徐渭在现实生活中找不到可以见情抒志的场所，世间一切都早已被传统模式死死缚住、又被现实官僚政治钳制得变形，他要吐出自己的一腔“奇气”，只有让灵魂驰骛八极、游刃三界。钟人杰、澄道人都把徐

① 明末沈泰刻《盛明杂剧》本。本节所引皆出此本，不再注出。

② ［明］澄道人《四声猿引》，载于明崇祯间澄道人评本《四声猿》卷首。

③ ［明］澄道人《四声猿引》，载于明崇祯间澄道人评本《四声猿》卷首。

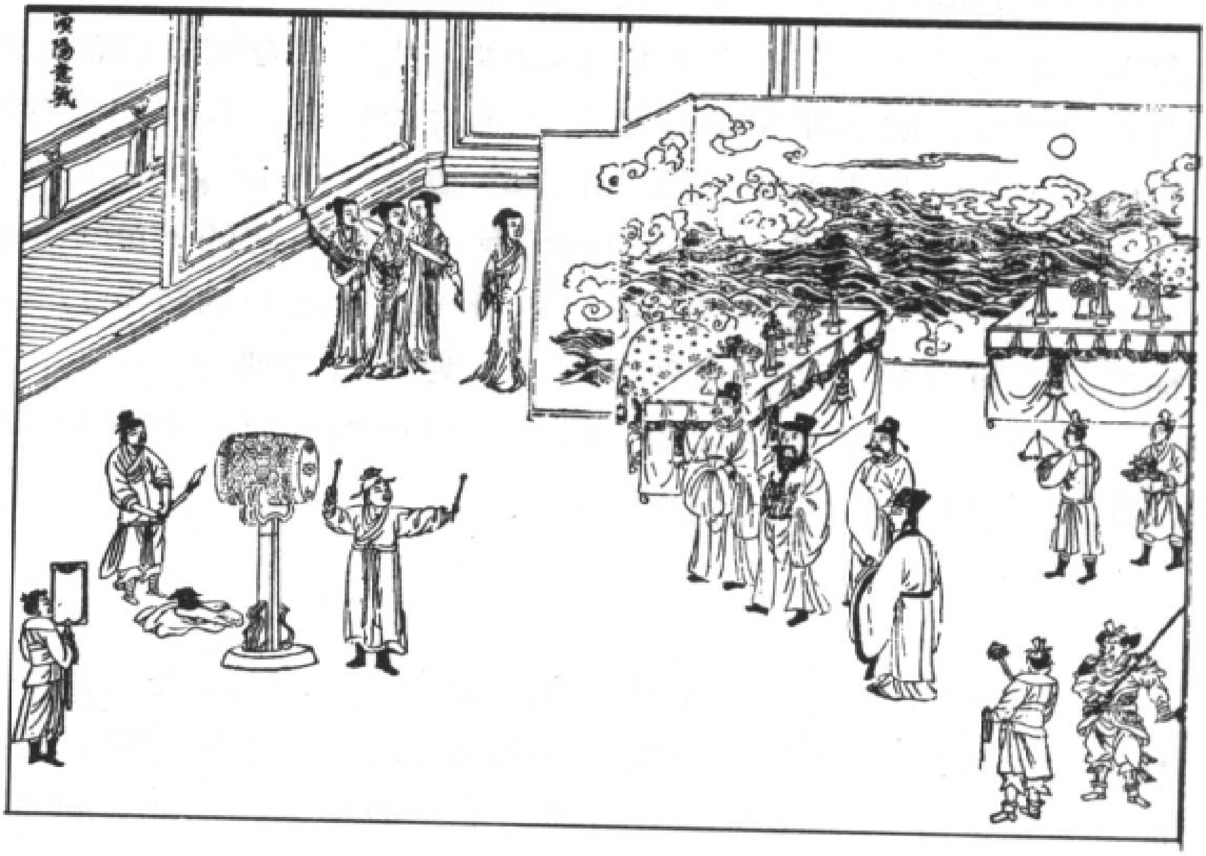


图 56 明万历四十二年（1614 年）钱塘钟氏刊《四声猿·狂鼓吏》插图

渭写《四声猿》比为屈原之作《离骚》，可谓有见。

然而，徐渭面对的是封建社会后期庞大而迟滞、已经窒息了人们神思和想象的现实，他不能像屈原那样龙飞鹤蹈，他只能把社会颠倒了看。因而，在阳世不可能出现的事情，他到阴间观。在此生实现不了的夙愿，他到来世还。在男儿身上找不到的理想，他在女儿身上见。人世恰如傀儡场，逢场作戏，装聋作哑，借狂发愤，才能吐尽满腹真情，浇灭一腔块垒，正所谓“世间事多少糊涂，院本打雌雄不辨”①。

钟人杰《四声猿引》颇说中徐渭本旨，即：“《渔阳》鼓快吻于九泉，《翠乡》淫毒愤于再世，《木兰》《春桃》以一女子而铭

① 徐渭《雌木兰》下场诗。

绝塞、标金闺，皆人生至奇至快之事，使世界骇诧震动者也。"①

分而述之，则《四声猿》四剧以正反两面出之。从正面出之，则理想往往夭折，独行易为中伤，所以弥衡狂直而死，玉通傲倨而化。从反面出之，则事有出人意外、溢出常理之处，反而会有惊世骇俗之举，文而黄崇嘏、武而花木兰是也。

弥衡的凭傲使气而击鼓骂曹，根本就是徐渭一生傲倨贵势憎恶权奸的写照，这已有许多著述分析过了，不再赘言。累积二十年禅功的玉通禅师拒绝庭参少年显贵柳府尹，只因存在人人皆备的人性弱点，露出"一丝我相"，被其略施权术破了道行，只得坐化以谢世，不是寄寓了徐渭的几多感慨么？《雌木兰》、《女状元》里一再强调的"以叔援嫂，因急行权；矫诏诛羌，反经合道"，不是验明了徐渭从军生涯中的"多出奇计"之功么？黄崇嘏所说"我这般才学，若肯去应举，可管情不落空，却不唾手就有一个官儿。既有了官，就有那官的俸禄，渐渐的积攒起来，摩量着好作归隐之计，那时节就抽头回来……却另有一种好过活处，不强似如今有一顿吃一顿，没一顿挨一顿么？"不是徐渭对自己一再参加科举考试动因的解释么？弥衡说："我的根芽也没人兜搭，都则为文字儿奇拔，气概儿豪达，拜帖儿长拿，没处儿投纳。"不是徐渭对自己怀才不遇的慨叹么？

至于剧中讽刺科举考试是"私门桃李尽移栽"，"文章自古无凭据，惟愿朱衣暗点头"，"不愿文章中天下，只愿文章中试官"，不是浸透了徐渭的一生血泪么？还有，剧中如"我看世情反复一似敲秤也，谁肯向输棋救一将？""最难的是大海般世界狂澜也，谁似爷砥柱中流把滟滪当？"的句子，不都是徐渭平生所最痛切之事么？即如黄崇嘏考中状元、官威凛凛之时而吩咐皂吏"恐惊林外野人家，你马前喝道的休得要高声卖"这一神来之笔，不正

① 载于明崇祯间沈景麟校刻本《四声猿》卷首。

反映了徐渭对于人世平等的理解么?

但是，将徐渭的戏剧和他的生平经历任意比附的作法却不值得提倡。例如人们常说《狂鼓吏》写的是徐渭的好朋友、为反严嵩而被杀的沈炼，《雌木兰》影写屡屡入侵明朝北部边关的俺答三娘子。这种拘实的认识方式阉割了《四声猿》创作的整体意象，也抹去了徐渭剧作里无处不在的他自己的影子——这却正是徐渭剧作的风格体现。至于进一步说《玉禅师》里的柳翠形象与东南匪盗徐海之妾翠翘有关，已经是妄加附会了。

《狂鼓吏》、《玉禅师》里，徐渭反复强调了善恶果报，诸如："咱这里算子忒明白，善恶到头来撒不得赖，就如那少债的会躲也躲不得几多时，却从来没有不还的债。""善恶到头，就是少债还债一般。""佛菩萨尚且要报怨投胎，世间人怎免得欠债还钱。"有人据此说徐渭在一生碰壁之后，向宿命中寻求解脱，似乎有些冤枉了他。实在说，徐渭并没有耽溺于这种轮回说法中而迷失本性，他总是高扬起自己的战斗旗帜，向人世间的不平发出尖锐挑战。只是他不可能完全脱离时代的思维方式而高蹈而已。

三、激愤的宣泄

徐渭《四声猿》出，不同凡响，立即在当时靡靡儿女之情充斥的剧坛上震起了一声炸雷。袁宏道说："余少时过里肆中，见北杂剧有《四声猿》，意气豪达，与近时书生所演传奇绝异，题曰天池生，疑为元人作。"① 点明了其与众不同、独振一帜之气概。时人对之评价极高，如澂道人《四声猿引》说："宁特与实甫、汉卿辈争雄长，为明曲之第一，即以为有明绝奇文字之第一，亦无不可。"② 钟人杰《四声猿引》说："文长终老缝掖，蹈

① 袁宏道《徐文长传》，《徐渭集》，中华书局1983年版，第四册第1340页。
② 载于明崇祯澂道人评本《四声猿》卷首。

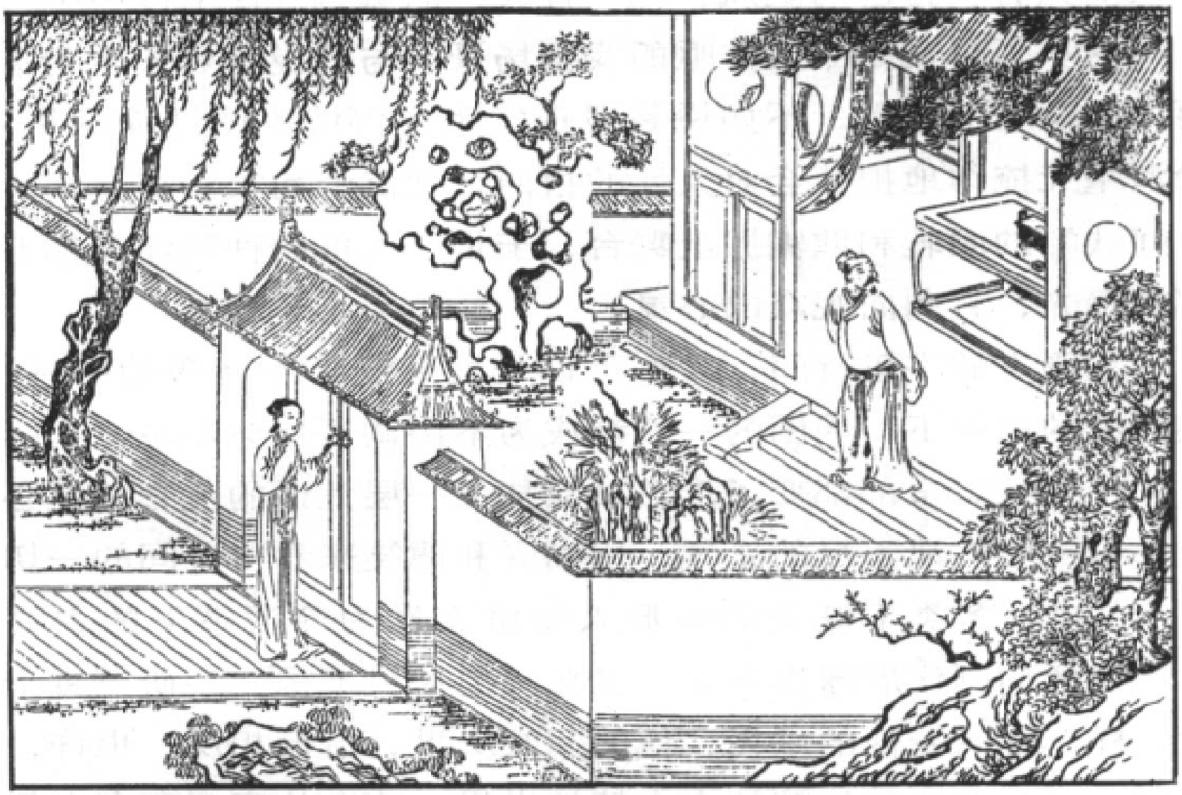


图 57 明万历徽州刊《四声猿·玉禅师》插图

死狱，负奇穷，不可遏灭之气，得此四剧而少舒。所谓峡猿啼夜、声寒神泣。嘻笑怒骂也，歌舞战斗也。僚之丸、旭之书也，腐史之列传、放臣之《离骚》也。顾其词风流则脱巾啸傲，感慨则登楼怅望，幽幻则冢土荒魂，刻画则地狱变相，较之汉卿、实甫作喁喁儿女语者，何啻千里。”①

在徐渭剧作、尤其是晚年所作《歌代啸》的情节构置中，寄寓着他对人世丑恶的深恶痛绝。你可以看到，行动在这些剧作中的人物很多是丑角，在徐渭犀利目光的聚焦下，他们再也无法堂而皇之袭衣着冠地行动，而是赤裸裸地显现出一个个残缺、卑琐和丑恶的灵魂。脱俗念的想的是营本求利，守清规的到处拈花惹草，有丈夫的千方百计偷情卖俏，为人母的不惜嫁祸于晚辈，作

① 载于明崇祯间沈景麟校刻本《四声猿》卷首。

夫人的只管要自己的威风，称“青天”的偏偏荒淫无度……

这一幕幕观之令人作呕的戏剧场景，与其说是对人生阴暗角落无所顾忌的袒露，不如说是对现实生存环境不留情面的批判。徐渭毫无掩饰地把社会对人性的扭曲，把沉沦而长满蒺藜的灵魂之间残酷的倾轧和欺骗搬上舞台，于是，人世的种种痛苦和丑恶都被曝光，直刺向观众的心灵。

在剧本的字里行间，人们可以处处感受到作者激愤的感情。在徐渭的透视下，周围的一切都成为不协调，社会环境、人际关系、精神状态全部都变了形，被涂抹上一层荒谬的色彩。他心中仿佛有一股发泄不尽的恶气，用嘲弄和谑笑来看待世间的一切。

的确，各类不健全的畸形人情世态作为徐渭笔下的主要对象，使他的剧作展露出太多的丑恶。但这决不像一些研究者指出的那样，证明着他的虚无，他的悲观厌世，恰恰相反，也许，正是因为过分沉湎于纯粹的个人精神世界，才会从客观存在中仅仅抽象出“恶”；也许，正是因为对于理想有着过多、过切、过分热情的执着，才能对人的现存环境感到深切的悲哀，才能把阴冷、惨淡的生命色彩全部涂抹到世态人情的画面之上。

徐渭的剧作精神，足可以被视为明清文人杂剧抒怀写愤的典型代表。他的作品意蕴已经与前代有着根本不同。

首先，他对于封建主义本身有着更深刻的否定。元代剧作家虽然也嫉恶如仇，但他们更多在政治上还是改良主义者，他们在严厉批判社会的同时，总是设法为人们指出一条光明的出路，在揭露丑恶灵魂的同时又着迷于一些天使般至善至美的形象。他们普遍努力向社会推荐善战胜恶、美战胜丑的济世药方，以光明的尾巴表现正义和公理的最后胜利。而徐渭，则已经放弃了对理想主义的肤浅崇拜，开始真正直面混乱、荒谬的人生。其否定的锋芒，不仅指向了自己存身的现实社会，而且指向了传统的精神世界，这样，他就揭穿了封建社会所有的虚伪性与欺骗性。

其次，正因为徐渭的否定是全面的，所以在他的戏剧作品中，把对于具体社会问题的批判上升到哲理的高度，以整体象征的方法，向我们展示一种荒谬的人生状态，一个污秽不堪的世界。这与元杂剧作家总是把批判矛头对准社会的某一局部问题有着明显区别。

再次，徐渭不像元杂剧作家那样，把目光始终放在本时代特定的社会现实上，而是注目于人类历史进程中的人的自然属性，他所实现的，很大程度上是对人自身的审视，从某种意义上来看，它们是一些在不同历史时期、不同社会条件下相对恒定的东西。正是在这些临界点上，徐渭跨进了一个新的时代，完成了中国戏剧文学由元代的政治、社会层面进入到明代人生意识觉醒层面的超越。

四、将人世颠倒了看

考察徐渭的全部剧作，人们自然无法忽略积淀在其形式中的独特“意味”。即使是在作品的总体构思中，即使是在艺术技巧的选择与运用上，徐渭也无所遮掩地袒露着他那不安和躁动的情绪。

徐渭走进他的戏剧世界，借助的是丰富想象的桥梁。在想象的天地里，徐渭那痛苦郁闷、跳荡不宁的心被激发出一连串的幻境，从而把他无形的心理感觉和情感体验转化成一个个有形的物境和情境。在这个过程中，生活常态被打破和改造了，经验世界的秩序被颠倒和超越了。活动在这一天地里的人物和事象，并不是现实人生的摹写，而是创作主体内心意象的物质化，是剧作家潜意识的载体。

《狂鼓吏》生花的一笔是不从正面落墨，却借阴曹地府之一隅，来便于自己的笔端舒卷，如果拘泥于弥衡击鼓骂曹的史实，势必受到固定时空的限制，其时曹操野心还未尽露，恶事也尚未做完，弥衡遂无法畅快淋漓尽斥曹操之奸。另外，如果按照曹操

生前行事来写，势必使他在舞台上呼前喝后、威风凛凛，这是徐渭所不愿意的。把他打入阴间冥府，使之渺小化、可笑化，反凭添一种滑稽讽世意味。

剧中判官喝令曹操："今日要你仍旧扮做宰相，与弥先生演述旧日打鼓骂座那一桩事。你若是乔做那等小心畏惧，藏过了那狠恶的模样，手下就与他一百铁鞭，再从头做起。"于是整个过程中徐渭能够将人物随意调遣、游刃有余。判官是忽而判官，忽而宾客；曹操是忽而宰相，忽而罪囚；场景是忽而人间，忽而地府；众人是忽而入戏，忽而出戏。于是，曹操丢尽了脸面，丧尽了威风，弥衡则汪洋恣肆，抒尽了人间不平之气。

《玉蝉师》里，徐渭则通过敷写月明和尚百般点化柳翠，柳翠不之悟的场景，向世人传达出一种人生恍惚、浮世若梦、执迷不悟、遗失本心的情境，在引发人们思考人生问题上和《狂鼓吏》有着异曲同工之妙。

上述二剧是徐渭破现世景，《雌木兰》和《女状元》则是他立心中像。现实社会没有而情理应有之事，男子世界常灭而女子世界或聚之情，采取一种扭曲的形式表现出来，正所谓"世间好事属何人？不在男儿在女子"。而四剧的共同主旨则是将人世颠倒了看。

把人世颠倒过来，徐渭就取得了纵兴品评、嬉笑怒骂的自由，使得他能够在这一构架中尽情游刃，借景发愤，随时投出自己的匕首和矛枪，所谓"提醒人多因指驴为马，方信道曼倩诙谐不是耍"。我们看徐渭在剧中时时针砭现实、讥讽时政，抨击黑暗，嘲弄权势，不是为他笔端的抒卷自如而慨叹吗？

如果说徐渭那不安分守己的个性和激愤不已的心绪，在《四声猿》中表现为一种对于现实超常态的把握的话，那么，在《歌代啸》里则体现为对戏剧传统格局的突破。《歌代啸》全部作品的框架建立在一个"恶"的总体象征的基础之上，其显著特点在于：没有中心人物，没有贯穿情节，人物纷纷如梭，这个方唱



图 58　明万历刊《四声猿·雌木兰》插图

罢，那个又登场。在这里，传统戏剧拟造人物和故事所遵奉的内在逻辑秩序被打破了，焊接起作品构架的似乎只是人间的万恶世象，只是人们尔虞我诈的丑恶心态。剧中那一个个怪诞的场面，一组组恶的片断组合，以“形散而神聚”的特殊魅力，以抽象、无形的整体意象，透视出人在现实中痛苦痉挛的灵魂，传导出在精神焦虑煎熬中作者深切的人生悲剧体验。

在《四声猿》里，徐渭已经露出了这种思维方式的影子，《歌代啸》则把它发挥到了极致。这种创作实践，无疑是不同凡俗的独家经营，对于明代戏剧来说，具有一种前无古人的开拓意义。其戏剧形式与徐渭本人先天气质和个体情性相吻合的慰贴，至今尤令人们叹服不已。

值得注意的是，作者呈现在《歌代啸》里的感情状态已经不再是声嘶力竭、剑拔弩张的气势。徐渭对自己的激愤进行了冷处

理，采取了“局外人”的冷静立场，把一腔怒火经过淬砺之后收敛在那些丑类们的形象中，予以夸张、变形、放大，使其在荒诞的存在形式中达到对自身的否定。与那种激昂蹈厉、愤跳叫笑的形式相比，这种“欲哭以笑”、“欲说还休”的境界，应该说蕴涵了更为深沉的况味。“大音希声，大象无形”，感情浓到极处，反而转为平淡。这大概是徐渭晚期的精神状况了。

第三节　卫道者沈璟

沈璟（1533～1610年）字伯英，号宁庵，江苏吴江人。少年科举得意，二十一岁时，举应天乡试第十七名，次年（万历二年）中进士，授兵部职方司主事，官至光禄寺丞，后因事辞归，寄情于词曲。

沈璟一生戏曲著述甚丰，他究心曲律三十年，颇有心得，编有《南九宫十三调曲谱》，为明清传奇创作确立了规范，影响极大。写有传奇十七种，包括《红蕖记》、《分钱记》、《埋剑记》、《十孝记》、《双鱼记》、《合衫记》、《义侠记》、《分柑记》、《鸳衾记》、《桃符记》、《珠串记》、《奇节记》、《凿井记》、《四异记》、《结发记》、《坠钗记》（一名《一种情》）、《博笑记》，合称为“属玉堂传奇十七种”。又有散曲《情痴呓语》、《词隐新词》各一卷。

一、创作的尴尬

以一人之力创作数量如此众多的南曲传奇剧本，在沈璟之前还没有过。不幸的是，其中的《珠串记》、《四异记》、《结发记》当时就没有刻印，沈璟之后很快就遗失了。而如许多的剧本，当时能传演在戏曲舞台上的也只有《义侠记》、《桃符记》、《红蕖



图 59　明万历金陵陈氏继志斋刊《红蕖记》插图

记》几种①。所有这些剧本，能够流传到后世舞台的，更是只剩下《坠钗记》的“冥勘”一出，以及《义侠记》的“打虎”、“戏叔”、“别兄”、“挑帘”、“做衣”、“捉奸”、“服毒”数出。显而易见，《义侠记》的流传还是沾了敷演《水浒》故事的光。对于一位戏剧家来说，还有什么比这更可悲的事情吗？

当然，沈璟在曲学上的名声极大，这或可作为补偿，但是，理论的宏大与创作的孱弱所形成的巨大反差，一定把沈璟致于非常难堪的心理境地。不见年齿和辈份比沈璟稍幼、奉沈璟为曲学大师的王骥德，就在极力推崇沈璟曲律成就的同时，也对他的创

① 参见［明］沈德符《顾曲杂言》。

作提出了疑问："（沈璟）生平于声韵、宫调，言之甚悉。顾于已作，更韵更调，每折而是，良多自恕，殆不可晓耳。"① 为什么要求别人就那么严格，对人们习惯的庚清、真文、桓欢、寒山、先天韵脚互为假借都不允许②，却对自己那样宽容，押不上韵就胡乱凑一个算了？

这还只是从曲律的角度说的，如果再像明代文人采用新型思维模式衡之以才情，则沈璟的地位就更惨。如王骥德说："词隐所著散曲《情痴寱语》及《词隐新词》各一卷，大都法胜于词。"③所谓"法胜于词"，即是说符合格律但缺少文采。虽然说的是散曲，但用到沈璟的戏曲创作上也合适。又如凌濛初说："沈伯英构造极多，最喜以奇事旧闻，不论数种，扭合一家，更名易姓，改头换面，而又才不足以运棹布置，捉襟露肘，茫无头绪，尤为可怪。"又说："沈伯英审于律而短于才，亦知用故实、用套词之非宜，欲作当家本色俊语，却又不能，直以浅言俚句，掤拽牵凑，自谓独得其宗，号称'词隐'。"④其中对于沈璟的讥讽态度跃然纸上。

形成沈璟创作悲剧的原因何在呢？我们不能忽视一个最为重要的角度：卫道的观念和立场，束缚了他的创作视野。

二、以道统自任

沈璟出身于显宦世家，父祖辈皆忠正耿直、孝亲义友，具备正统士大夫的品德，沈璟又师事当时的儒学大师唐枢、陆稳。家庭环境、慈父严师所代表的正统文化规范对沈璟的塑造是多方面的。它们不仅使之成为博文通书、娴熟礼乐的专家，而且造就了

---

① 王骥德《曲律》卷四。
② 参见沈德符《顾曲杂言》。
③ 王骥德《曲律》卷四。
④ 凌濛初《谭曲杂札》。

他的心理性格和价值观念。它们以其超然于个体存在之上的历史文化的意志，强力地影响了沈璟的自我选择。沈璟命中注定地要接受这种文化规范对他的教化和制约。

沈璟的一生是以道统为己任的一生。在政治领域，道统是他恃以批评朝政、抗礼王侯的精神凭藉；在艺术领域，道统是他据以安排戏剧情节、塑造典型人物的心理依据。沈璟怀着一种近乎宗教般的虔诚与弘毅，兢兢业业地为道统的传播与实现奉献了自己全部的热情和执着。

在放情驰意的"征歌度曲"生涯中，沈璟也从来没有忘记过他的道统理想。甚至可以说，沈璟在戏曲创作中又找到了体现自己理想的另一途径。由政坛而剧坛，这其间几多曲折，几多辛酸，但，沈璟依然是沈璟。

打开沈璟的"属玉堂传奇十七种"，你看到的，不是孝子贤妻、忠臣义仆，就是奸夫淫妇、强徒暴吏，随处可以嗅到一种浓郁的道学气味。沈璟将宏道的热情，物化为实在的艺术创作，使他在政治生活里没有得到的"道"，在他自己的传奇作品里复活了，复活在精心安排的人格形象中，复活在因果报应的情节模式里。

沈璟的作品，大多隐寓着他讽喻、劝世和教化的目的。《埋剑记》首出"提纲"开场副末所说的"作劝人群"① 的主张，就是他的创作宣言。吕天成在《义侠记·序》里所说的"先生诸传奇，命意皆主风世"②，就是他的意向追求。

沈璟的《十孝记》，是直接把历代孝子烈妇事迹拉入传奇创作的一个典型代表。此剧写了历史上十个著名的孝烈故事：黄香扇枕、张孝张礼兄弟孝义、提萦救父、韩伯瑜亲丧泣杖、郭巨埋儿、闵损芦衣忍冻、王祥卧冰求鲤、孝妇张氏、薛包孝母、徐庶

① 《古本戏曲丛刊》初集影印明继志斋刊本。

② 载于明万历继志斋刊本《义侠记》卷首。

孝义。褒奖孝子烈女是历代封建统治者所极力提倡之事，愈到封建社会的后期提倡愈烈，这个事实本身即反映了封建礼教的日趋穷途末路，在新的文化观念崛起的明代中后期尤为如此。沈璟在这历史的转折时期，眼睛只朝后看，因而成为僵化伦理观念的代言人。

《十孝记》如此，其他作品也异曲同工。如《奇节记》，敷叙权皋不从安禄山而全忠、贾直言代父饮鸩而全孝事，一忠一孝，皆乃“正史中忠孝事宜传”① 者。《分钱记》则连他最得意的弟子吕天成都批评他：“第一广文不能有其妾，事情近酸。”② 这些作品命意行文在在体现了沈璟本人所追求的人格理想。

《埋剑记》是沈璟有感于世人道德沦丧、见利忘义、没有气节、缺少信义的风气所作。他在首出“提纲”中宣言：“【行香子】达道彝伦，终古常新，友朋中无几何存。朝同兰蕙，暮变荆榛，又陡成波，翻作雨，覆为云。所以先贤著绝交文，畏人间轻薄纷纷。我思前事，作劝人群，可继萧朱，追杜左，比雷陈。”沈璟极力提倡朋友间不为世事变迁所影响的真实信赖与友谊，抨击了当时因新观念的异动而造成世风浇薄的一面，确有启发意义。沈璟写作此剧可能是痛感当时官场里人与人之间缺少真实情谊，只有尔虞我诈，带有一定现实针砭性。

但是，出于全面维护道统的真诚愿望，沈璟不会放过任何一个宣教的机会。因而此剧中登场的诸多人物，个个都成了规范化的伦理模型。郭仲翔兵败被掳，陷身蛮洞，宁可为奴受苦，决不投降南诏，坚持的是“士节”。郭仆在蛮洞随侍主人，不愿离去，强调的是奴仆之“义”。郭妻割股疗亲和矢志守节，表彰的是女子的“孝烈”。吴保安为赎回陷身为奴的朋友，不惜倾产经商，

① 吕天成《曲品》卷下。
② 吕天成《曲品》卷下。

十年不归；至吴保安死，郭嚎啕奔丧，尽其家财厚葬故友，并恩养吴子以报前德，宣扬的是友朋之“义”。

在这部根据唐人牛肃的《吴保安传》改编的传奇中，沈璟架构的是一副完整的封建伦常关系图式，宣传的是君臣、父子、夫妇、朋友、主奴关系的最高道德准则。尽管剧中的人物都缺乏活力，呈现为干瘪的形状，然而对沈璟来说，表达某种观念的迫切欲望，使他无暇顾及艺术形象，他更感兴趣的是表现什么，而不是如何表现，他更多注意的是思想而不是艺术，因而他完全虚化了作为血肉之躯的人的意识、人的性格和人的情感。这部剧作令我们想起文人传奇创作前期道学先生丘濬的《五伦全备记》，二者可谓找到了知音。

三、“心怀忠义”的武松

《义侠记》写的是家喻户晓的武松故事，潘金莲、西门庆、王婆、蒋门神等栩栩如生的小说人物，人们太熟悉了。然而从沈璟剧作中的这些人物身上，却也渗出令人陌生的道学味儿。

小说中的武松，本是一位行侠好义、勇武敢斗、行不更名、坐不改姓、蔑视官府、济弱锄强的英雄好汉，他的行动都带有一定的无政府性。沈璟却把武松处理成一个“心怀忠义”的在野贤人形象。他时时慨叹功名未遂，盼望朝廷招安，当张青、孙二娘劝他投奔梁山入伙时，他说：“我几年坎坷，安心受他，怎教咱半生清白一念差讹。”[①] 最终受到皇上的封赠后，他感恩戴德地高唱“从此后是王臣”。武松手刃潘金莲，斗杀西门庆，本为报害兄之仇，《义侠记》里的武松却反复强调什么“先人清白传家”，嫂嫂不能为兄长“争些门面”，反而做出“败伦伤化”之事，故而他杀嫂是为了“正奸淫罪”云云，就为做事莽撞出格的

① 万历继志斋刊本《义侠记》。



图 60　明万历金陵陈氏继志斋刊《义侠记》插图

武松正了名。

《义侠记》里还给武松平添了一个未婚妻贾氏。囿于传奇生旦离合体制的限制，这么做或许无可厚非。然而沈璟在贾氏身上，也寄予了他把武松伦理化的理想。贾氏完全是一个贞节烈女的典型，始终为未婚的丈夫守节，并代替武松为武母行孝。最后她的贞孝行为也同时受到朝廷的封赠。沈璟在剧终让人高歌："人生忠孝和贞信，圣世还须不弃人。"表明了他增添这一人物的目的。

沈璟又平空增添了一个与剧情毫无关系的人物：吴下贤人叶子盈。他一共只出场两次，满口的忠义道德，好像只是为了代替沈璟说话而上场似的。对于贾氏和叶子盈两个人物，时人并不接

受，连吕天成也说“武松有妻似赘，叶子盈添出无紧要。”①

吕天成对此剧的整体评价，可说正是沈璟的命意：“今度曲登场，使奸夫淫妇、强徒暴吏种种之情形意态宛然毕陈，而热心烈胆之夫，必且号呼流涕，搔首瞋目，思得一当以自逞，即肝脑涂地而弗顾者。以之风世，岂不溥哉。”② 以沈璟此作与大约同时代的人许自昌比较忠实于原作的《水浒记》相较，命意主旨相去甚远。就是这样的一部作品，沈璟写出以后又颇有反悔。听说吕天成要为之刊印，立即去信说：“此非盛世事，秘勿传。”③

即使是杂取笔记小说中滑稽趣谈而谱入传奇，吕天成《曲品》卷下誉为“辄令人绝倒。先生游戏至此，神化极矣”的《博笑记》十种故事，也并非一味媚俗的作品，其选材自有深意。此剧广采当时市井民间日常生活情态，借以抨击了一系列的社会病象，诸如奸盗欺瞒、贪懒好赌等等，体现了沈璟教化民风的谆谆用心。茗柯生在《刻博笑记题词》里说：“似讥似讽，可叹可悲之意，未始不悉寓其间。”④

然而出于弘道的目的，沈璟更加入了倡导风化的内容。例如其中的《邪心妇开门遇虎》一剧，写一寡妇半夜听到老虎扣门声，以为是客人来挑逗，百般拒斥，终于禁锢不了自己的意马心猿，开门相纳，终至遭殃。这类故事加浓了《博笑记》的卫道色彩。

四、情短而“道”长

传奇作品在明代中业已经形成生旦离合的套子，沈璟自然也不能不借用。然而他自己就说他不长于此，所谓“先生自逊谓不

---

① 吕天成《曲品》卷下。
② 吕天成《〈义侠记〉序》，载于明万历继志斋刊本《义侠记》卷首。
③ 吕天成《曲品》卷下。
④ 载于明天启刻本《博笑记》卷首。

能作情语"[1]。试读他的此类作品，确实令人感到情短而"道"长。

《红蕖记》是沈璟第一次尝试传奇创作，他选择了唐人传奇《郑德璘传》的题材来敷衍，原为写书生与商女的爱情，本应充满浪漫色彩。但剧中却缺乏真情，一味只在技巧上下功夫，充满了偶然和巧合，请看首出副末开场的自白："拾得妻房是郑德璘，借得情诗是韦楚云；没影相思是曾丽玉，立地姻缘是崔伯仁；水底生天是韦父母，梦回救弟是古遗民；枉堕烟花是曾家妪，干调风月是魏子真；口传表记是渔舟子，德报恩私是水府君。"[2] 通篇由各种各样的误会巧合组成，所以全剧命名干脆就叫做《十无端巧合红蕖记》。由这种纯形式主义的创作方式里，我们可以看到后来阮大铖、李渔剧作的影子。

剧中写两对青年因吟红蕖诗而产生的爱情姻缘，本来是很有情思的故事，但剧本通篇都由各种奇遇凑合而成，反而使人看不到主人公的任何感情波折。再加上沈璟为这种种巧遇注入了天意的解释，而通过一个无时不在的老龙王的存在，就使那种自发于青年男女身心的爱悦情感变成了在天缘支配下的履行道义，在此，"情"即转化为"道"。龙王之所以帮助郑德璘凑成姻缘，也只是因为看他命分上以后该做本地的宰邑，如此而已。

汤显祖的《牡丹亭》成书后，世人皆为其生死之情所动。沈璟希图与汤显祖一较雌雄，起而仿之，创作了《坠钗记》（又名《一种情》），即如王骥德所说："词隐《坠钗记》，盖因《牡丹亭记》而兴起者。"[3] 从存本《一种情》看，沈璟创作《坠钗记》确实在构思上极力模仿《牡丹亭》。试看该记第十九出："莫非要

---

① 吕天成《曲品》卷下。
② 《古本戏曲丛刊》三集影印明万历继志斋刊本。
③ 王骥德《曲律》卷四。

学柳梦梅的故事么"[1]，"倘如杜女回生巧，或把孩儿殃祟消"，和第三十出："怎学得《牡丹亭》魂返"的句子，就可以明了。而且，它的"闹殇"、"冥判"、"拾钗"、"仆侦"、"魂诀"等出，与《牡丹亭》里的"闹殇"、"冥判"、"拾画"、"欢挠"、"宴誓"等出的关目雷同。

然而，就像沈璟改编《牡丹亭》是佛头着粪一样，他模仿《牡丹亭》也是东施效颦、画虎不成反类犬。吴兴娘感念崔兴哥而身亡，遂借妹妹庆娘的体骸还魂会崔，一年后离去，遗言父母将妹妹嫁崔。这本来已经是无稽的附会，根本没有了《牡丹亭》讴歌青春生命和人间至情的内蕴，加之兴娘会崔生是因为二人有一载夫妇之份，而原为双方父母约为婚姻也不算私奔——就这样，沈璟将一个神驰色动的情恋故事又归到了符礼合德的夫妇之伦上。沈璟情短而道长的根本原因当然还是他以道学自任的必然结果。他缺少的是晚明思潮中那种肯定情欲的理性自觉，反而有着反情窒欲的自觉，因而他在处理少男少女春情萌动的情节时，只好归之于姻缘前定的宿命，这是他失败的根本所在。

在沈璟的十七部传奇中，王骥德仅仅肯定了他的处女作《红蕖记》，而说他"其余诸作，出之颇易，未免庸率"。[2] 也从一个方面接触到沈璟创作的弊端，即为了自己的讽世需要而写作，艺术上则粗制滥造。

沈璟的创作悲剧在于他陈旧的思维方式，在于他对道统的过于热情和执着。凡在耽情耽性的戏曲作品中讲道的，都会有这样的结果，不见《五伦全备记》的历史教训吗？

与徐渭、汤显祖相比，沈璟的创作缺乏个体意志、情感和价值的显示。他剧作中的人物形象，更像是根据既定的人格模式、

① 清顺治抄本。
② 王骥德《曲律》卷四。

根据一定的脸谱、类型设计出来的。他从不在群体环境中张扬个性，他从不会与现存的总体秩序有半步的差池。即使是一生以道自任，他也从不敢把它归之于对特殊自我价值的追寻与实现。也许在内心的体验与沉思中，他也默默地咀嚼着个人命运沉浮的悲哀，但出之于口的却都是为"道"、为天下、为君国、为世道的高尚目的。他把自己的意志完全消融在这些抽象的内容之中，从而获得一种心理支点。

沈璟的选择尽管带有浓厚的伦理色彩和些许学究气味，但也不乏崇高。它根基于一种对社会现实的深深忧患。面对晚明世道人心的历史颓势，沈璟本可以有其他选择。例如像许多无行文人那样在官场中随波逐流，以保全自己的功名利禄为依归；或者像更多的清人高士那样蔑视理法，以放纵自己的情性为日课。就当时的客观环境而言，这两种选择都不难实现。然而这样做就意味着沈璟必须放弃他的人生信念，对他来说却是最难。以"道"自任的理性意志，已经化为沈璟的血液和灵魂，凝聚着他全部愿望和痛苦，集结着他全部情感和理智，他无法在新的选择中来否定它，他只能固执而坚毅地走向自己既定的归宿。

沈璟这种以过去为本位的社会人生模式，赋予了他迂腐、僵化、刻板、保守的精神胎记，注定使他不能创作出对世人振聋发聩的作品。

第六章　传奇巨擘汤显祖

在万历社会思潮的鼓荡、传奇创作的波涌中，终于跃起了一个绚烂的高峰——汤显祖出现了。

汤显祖是一位在晚明的思想异动中有着多方建树的人物，绝非仅只是一位剧作家。在人生理想上，他有自己的超常抱负，并终身为之奋斗。在政治界域里，他有自己的卓绝见解，并付诸尝试。在思想领地里，他有自己的独特观念，并以之作为自己生命的最终目标而终生追求。在当时诗坛上，他也有着自己独辟蹊径的闪光。因而，汤显祖的一生，显现了一条独异的人生道路。

在新思潮的洪流中，汤显祖的时代曾经出现了两位反理学的代表人物，一为异人李贽，一为奇僧达观，人们称之为“二大教主”，汤显祖与他们有着精神和友谊的交往。而汤显祖本人则在文学界独树一帜，高倡他所发明的“情”的理论，以之与封建礼法相抗衡，并在自己的创作中一以贯之，从而与李贽、达观鼎足而三，成为明代中后期一位有独特建树的伟大人物。

正是这样一位有着极其充实生命运动的个体，将其精力运用到戏剧创作上来，发为歌吟，于是成就了戏剧的一代奇才。在汤显祖的戏剧创作中，寄托着他对人生、人性的哲理思考，倾注着他对生命和青春的无限热情。反观之，我们也恰恰可以从其戏剧内容中看出这位伟人的生命折光：他的人生道路，他的追求，他

的理想从实践到幻灭的全过程。

第一节 生命的奋争

汤显祖(1550～1616年)字义仍,号海若、海若士,别署清远道人。江西临川人。出身世家,幼时颖异不群,曾受业于泰州学派大师罗汝芳。十四岁为秀才,二十一岁中举,读经史诸子百家书,通天文地理医药卜筮河渠墨兵神经怪牒,能为古文词,精乐府歌行五七言诗,名扬天下。权相张居正慕名欲招致,不赴。三十四岁中进士,两年后任南京太常博士,迁南京詹事府主簿、礼部祠祭司主事。万历十九年(1591年)上《论科臣辅臣疏》,直言朝廷失政、权臣弄奸,被贬谪为广东徐闻县典史,二十一年(1593年)量移浙江遂昌县知县。于万历二十六年(1598年)投劾罢归,不复出,里居二十余年,所居以玉茗堂、清远楼为号。著有诗文集《红泉逸草》、《问棘邮草》、《玉茗堂集》等,有传奇"玉茗堂四梦",包括《紫钗记》、《牡丹亭记》、《邯郸记》、《南柯记》。①



图61 清道光十八年(1838年)陈作霖摹汤显祖像

汤显祖的生命充满了独异的色彩。他一生清傲，性格豪迈，磊落好侠，常有出世之想。然而为实践政治理想，他强迫自己在

① 参见[明]邹迪光《临川汤先生传》、[清]钱谦益《列朝诗集小传》丁集中、查继佐《罪惟录》卷十八《汤显祖传》、《明史·汤显祖传》等。

科举仕途的道路上勉为经营，但清傲仙侠之气不泯，终不能为时所用。发为歌吟，则时而仙佛，时而侠情，总是封建礼教缚不住者。时人王思任在《批点玉茗堂牡丹亭叙》中所说的“《邯郸》，仙也；《南柯》，佛也；《紫钗》，侠也；《牡丹亭》，情也”①，可谓概括出了汤显祖思想杂糅不一而色彩斑斓的特点。终其世，他一边“慷慨趋王术”② 追求政治理想，一边“为情作使”③ 写作传奇，最终政治热情冷却转为逃禅出世，创作激情却化为巨著而名传天下。

汤显祖年少时已经奠定了自由豪迈的性格，行为时时逸出封建礼教的藩篱之外。他在《答余中宇先生》里说：“某少有伉壮不阿之气，为秀才业所消，复为屡上春官所消，然终不能消此真气。”④ 汤显祖虽然长期奔碌在科考业中，但他的“真气”却并没有因此而减弱。正因为他胸中这一点“真气”，使他日后成为举世慕化的高洁之士，成为感泣鬼神的“四梦”的创作者。

汤显祖名高心杂，致使他场屋困顿，长期郁郁，入仕后又久滞下僚。但他决不因此而放弃原则，依人而贵。他一生中屡有被贵宦引重的机会，但却屡次拒绝，即使给自己带来一系列的麻烦也决不心悔。这给他换来了清名，从而赢得了包括正统官修《明史》在内的各种传记里面异口同声的赞誉。汤显祖之所以有这些举动，当然是由其追求个体独立的精神所决定，所谓“吾不敢从处女子失身也”⑤。他的个性孤傲，从不肯屈就于人，为官“性

① 载于清初竹林堂辑刻《玉茗堂四种曲》本《还魂记》卷首。
② 汤显祖《三十七》诗，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，上册第 227 页。
③ 汤显祖《续栖贤莲社求友文》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1160 页。
④ 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1244 页。
⑤ ［明］邹迪光《临川汤先生传》，载于［明］沈际飞辑《玉茗堂选集》卷首。

简易，不能睨长吏颜色"[1]，这也是他终身仕途不发达的重要原因。

汤显祖生平所透示出的这种豪迈俊达的意气，恰恰体现了他所生存的那个时代的进步精神倾向，那种突破传统束缚而追求个性自由的人生气概。如果拿明清时期几位著名剧作家与汤显祖相比，徐渭节操自是不如，洪升也无其豪迈，李渔就无可并论了。

汤显祖生命中的这种慷慨气势，促成了他建立自己的政治抱负，并终生为之奋斗。作为一个政治家，他不像徐渭那样终身潦倒，蝇营狗苟，而是以俯拾功名的气概，取道仕途，希望一展政治理想，实现自己个体生命的辉煌。他平时即以天下事为己任，因此才能写出那道著名的《论辅臣科臣疏》，条陈时政，切指利弊，并直言不讳地抨击权贵，病责皇上。此疏轰动朝野，最终导致一批权臣的倒台，但汤显祖也因撄了帝王的逆鳞而被贬官边鄙之地。

汤显祖的遂昌之治，是他实践自己政治理想的试验。各种汤显祖传记里都津津乐道于他在遂昌县令任上的善政，所谓减免苛政，驭民以和，扶助农桑，抑制豪强，倡导风化，兴教劝学，纵囚放牒，不废啸歌等等，"一时醇吏声为两浙冠"[2]。罢去后，当地父老为之建立生祠，并绘其像而悬供。我们看汤显祖的这些施政措施，无非是出自儒家的理想政治，但他置身在世风日下的封建社会晚期，能够身体力行也已经勉为其难了。

汤显祖为政治理想奋斗了一生，赢来的却是终生不遇，到老来作诗感怀，总结自己的一生曰："事业不可为，君子薄时势。那知天下士，动辄人间世。弱冠殊潇荡，及此伤年岁。"[3] 又对

---

① ［清］查继佐《汤显祖传》，载于《罪惟录》卷十八。

② ［明］邹迪光《临川汤先生传》，载于［明］沈际飞辑《玉茗堂选集》卷首。

③ 汤显祖《同仲文送青田刘生还吴》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 602 页。

后学说："吾豫章之剑，能干斗柄，成蛟龙，终不能已世之乱。不足为生道也。"[①] 流露了一个有理想的政治家的悲哀。这是封建社会后期有抱负的知识分子的共同悲哀，是时代的悲哀。

汤显祖的政治热情，本乎其人生内在积郁的力量，显示的是一种喷发的青春和生命的活力。但他决不是一个汲汲于功名而白首不悔的人物，其内心始终徘徊在进退之间。汤显祖自己说，儒业不能消其生命中的"真气"，他从来不是一个纯粹的世中人物。这反映了他对于人生价值和生命意义的矛盾认识。

汤显祖一生受到佛学的影响颇深，尤其是当他在仕途长期失意而忽然遇到达观禅师之后，思想上起了重大变化。尽管最初他也以自己的"情至"理论与达观的"情理绝决"说相抗衡[②]，但随着其人生理想的逐步走向幻灭，他最终靠向了逃禅。汤显祖四十九岁时终于弃官归隐，与达观过从，自言"百年如幻忍何论"[③]，感叹人世之事是"生死虚空一暮朝，由来得道始逍遥"[④]，说只有现在自己才是"笑谈魂梦觉平生"。[⑤]

汤显祖在仕途上耽延了一生，也矛盾了一生。他的出世之思，固然由其生命真气所决定，他的入世之念也未尝不是受其生命中的伉壮磊落之气所影响。两方面共同构成了汤显祖思想的统一体，也才使他能够写出"四梦"那样充满矛盾精神的杰作。

① 汤显祖《李超无问剑集序》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1049 页。

② 参见汤显祖《寄达观》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1268 页。

③ 汤显祖《达公过旴便云东返》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 528 页。

④ 汤显祖《哭戴愚斋老师》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 701 页。

⑤ 汤显祖《梦惟审如送粤行时别泪》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 757 页。

第二节 为情作使

正因为汤显祖生命中充满了蓬勃真气，当他发为歌吟，就凝聚为一点之情。在晚明思想界的躁动中，汤显祖拔地而起，高擎着“为情作使”的旗帜，呐喊鼓荡了一生，掀起阵阵波涌，影响了几代精神。

一、“人”的命题

适应着当时社会肯定人欲、张扬自我、解放个性的思潮，汤显祖本乎生命的启迪，提出了一个“贵生”的理论命题，所谓“天地之性人为贵”①。他认为作为统治者首先应该具备的意识即是重视人的个体生命：“大人之学，起于知生。知生则知自贵，又知天下之生皆当贵重也。”② 在这种认识指导下，他为官则“活人命而去其害马”③，为教则建“贵生书院”而化民。

在肯定人的生命价值的基础上，汤显祖进一步肯定人的天性欲望。汤显祖凭借他生命的本能和生活的直觉感受，认识到“人生而有情，思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，行诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。”④ 因而他归纳说：“世总为情。”⑤

---

① 汤显祖《贵生书院说》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1163 页。

② 汤显祖《贵生书院说》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1163 页。

③ 汤显祖《答李舜若观察》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 2591 页。

④ 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1127 页。

⑤ 汤显祖《耳伯麻姑游诗序》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1050 页。

汤显祖的时代，正是王阳明心学讲求性理之说的时候，汤又少从王学左派人物罗汝芳受学，因而从其学说里引申改造了部分精义，变成他自己的理论，所谓“性无善无恶，情有之”①，已经走向了宋明理学性善情恶论的反面，而肯定人情的正当存在。

他也觉察到人世中情和理的矛盾，说：“今昔异时，行于时者三：理尔，势尔，情尔。”“是非者理也，重轻者势也，爱恶者情也。”“势固有理至而势违，势合而情反，情在而理亡。”因此，他在受到奇僧达观“情有者理必无，理有者情必无”② 喝断的启发后，进而从反对以理灭情的立场出发，提出鲜明反诘：“第云理之所必无，安知情之所必有邪?”③ 按照自己的方式解决了情和理的矛盾。

从此，汤显祖在哲学思想上找到了一个立足点，并在此立场上开始了他的创作实践，开始了其对人的生命之情的讴歌。

汤显祖一生的生命实践，都耽于一个“情”字。他从幼时的“歌舞诵数自娱”④，到青年时期的“度新词与戏”，“为欢苦不足”⑤，再到入仕后的“贪看绣袂舞，贯踏花枝卧”⑥，一直耽情耽性，不断遭到老师罗汝芳等人的斥责而不悔。汤显祖的举主张新建相国也曾指责他终日“逗漏于碧箫红牙队间”，浪费了自己的才干。汤回答说：“某与吾师终日共讲学，而人不解也。师讲

① 汤显祖《复甘义麓》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1367页。

② 达观《紫柏老人集·皮孟鹿门子问答》。

③ 汤显祖《牡丹亭题词》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第1093 页。

④ 汤显祖《太平山房集选序》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1036 页。

⑤ 汤显祖《紫钗记题词》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第1097 页。

⑥ 汤显祖《京察后小述》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，上册第243 页。

性，某讲情。"[①] 坚持自己耽于情字的立场。在与他人信里则说："弟从来不能于无情之人作有情语也。"[②] 表示了道不同不与为谋的思想。好友达观断喝他不要过耽情性，影响仕途。他委婉引历史上的著名词人为喻："迩来情事，达师应怜我。白太傅、苏长公终是为情使耳。"[③]并不以此而懊悔。直至六十五岁时，他自己总结一生说："岁之与我甲寅者矣，吾犹在此为情作使，劬于伎剧。为情转易，信于疾疟。时自悲悯，而力不能去。"[④]

汤显祖作剧，更是本诸一个"情"字。其"四梦"可说都是"情"的衍生物：《紫钗记》写"一点情痴"，《牡丹亭》写"生生死死为情多"，《南柯记》写"一往之情为之摄"，《邯郸记》写"一生耽搁了个情字"，尽管其中的"情"有着不同的内涵，但我们却可以从中看到汤显祖思想的贯穿性。

正由于汤显祖有着自己尽情尽性的生命实践，他才能够喊出"为情作使"的口号；正因为他自诩为天下"有情"的使者，他才能够将自己的一往深情灌注在创作里，写出惊世骇俗的"四梦"。

二、生死"至情"

汤显祖的传奇创作，随着他的思想发展，从《紫箫记》到《紫钗记》，再到《牡丹亭》，人情日深，用情益专，逐渐进入"情至"的化境。

---

① 陈继儒《批点牡丹亭题词》，载于清初竹林堂辑刻《玉茗堂四种曲》本《还魂记》卷首。

② 汤显祖《与沈华东宪伯》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1388页。

③ 汤显祖《寄达观》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1268页。

④ 汤显祖《续栖贤莲社求友文》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1160页。

《紫箫记》其实是汤显祖年轻时的戏笔，还没有多少真情实感寄寓其间，徒以雕镂骈词丽句为能事。虽然剧以唐人传奇《霍小玉传》为基础而敷衍成篇，但却没有原著的悲剧意识。且看现存的三十四出，李益既没有负心之意，霍小玉也没有痴情之念，通篇构不成戏剧冲突。从剧末家门里知道剧的后半部分因一妾而起风波，但最后终归“从前痴妒，一笔勾销”。祁彪佳《远山堂曲品》评其“写儿女幽欢，刻入骨髓。字字有轻红嫩绿，阅之不动情者，必世间痴男子”，颇有过誉。其情节中还有豪爽之士花卿以爱妾换马，造成红粉佳人终生戚戚的关目，可以见出汤显祖此时尚不以儿女之情为念而充满豪侠之气的少年心性。

随着阅历的加深，汤显祖自己也不满意初期的创作。以后在一个长时期内，他对之进行了反复修改，最终定名为《紫钗记》。《紫钗记》旨意归于霍小玉的一点情痴，一往深情，反映出汤显祖对人情认识的深化，而剧中出现的黄衣客形象，体现了汤显祖思想中游侠精神的尚未荡灭，即是所谓“霍小玉能作有情痴，黄衣客能作无名豪”①。而其中平添的卢太尉形象，则将官场黑暗投影在剧中，使剧本的内容涵量大大加深了。这是官场生活经历对汤显祖的馈赠。从卢太尉爱李益之才而欲妻之以女，因反复延致不从而恨李的情节，可以看到汤显祖早年屡屡拒绝权贵结纳的影子。在此基础上，汤显祖讴歌了真情能感化人心，冲破任何阻隔的力量。

当汤显祖写出《牡丹亭》的时候，他已经在人生的道路上披荆斩棘而变得坚强老辣，有了为追求理想而百折不挠的体验和经历。他对于人的生命价值的认识已经走向成熟，而在哲学思想上也找到了情理冲突的突破口，即发明了“情至”的理论。汤显祖认为：“情不知所起。一往而深，生者可以死，死可以生。生而

① 汤显祖《〈紫钗记〉题词》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1097页。

不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”① 他说，对于常人，世上的许多事情往往不容易理解，这是由于他们只会用常理来衡量，他们怎么能理解“情”超出“理”的那部分呢？这是汤显祖对于人性正当欲望的肯定，对于人生追求精神的赞扬，对于腐朽理学意识的抨击。

于是，他创造了杜丽娘这个“至情”之人的形象。她界身在醒梦之际，出入于生死之间，为寻求自己的理想而生，而死，而死后复生，“生生死死为情多，奈情何？”②。借着对杜丽娘生命的礼赞，汤显祖高奏了一曲真情的颂歌。

《牡丹亭》达到了汤显祖最高的创作境界，在当时即受到人们的交口称誉。吕天成说他：“汤奉常绝代奇才，冠世博学”，“情痴一种，固属天生；才思万端，似挟灵气”，“原非学力所及，

洵是天资不凡”③，可以作为定评。

三、暮年初信梦中长

汤显祖在经过了长期的政治坎坷之后，逐渐认识到人的“至情”尽管具有出生入死的力量，但却挣不脱其所生存的那个社会躯壳的诱惑和约束，终归会将人导向幻灭，因而创作了《邯郸记》、《南柯记》后“二梦”。

这是汤显祖在为自己的政治理想奋斗的努力全部失败之后，老来返归家园所写的两部作品。这时的他，已经对人生的存在价值和他一生所追求的生命形式重新产生了怀疑，社会现实的严峻给他留下了过于沉重的阴影，他只有逃向自身精神的深处，把自

① 汤显祖《〈牡丹亭记〉题词》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1093 页。

② 汤显祖《牡丹亭·游魂》，明末汲古阁《六十种曲》本。

③ 吕天成《曲品》卷上。

己封闭和保护起来。他在晚年更加倾心于禅的事实，清晰印证了这一点。

如果说，《牡丹亭》集中代表了汤显祖在执着追求个体的生命辉煌时对于人生价值和生命意义的思考，其中充满了蓬勃昂扬积极进取的精神的话，那么，后“二梦”则体现了他在饱尝人世忧患后对于人的来去途径和存在意义的理解，满浸着愤世嫉俗但又无可奈何的哀感情绪。



图 62 明天启闵光瑜刊朱墨套印本《邯郸梦》插图

《南柯记》里的淳于棼，耽于人世的碌碌功名，一往之情为之所摄，终于做了一枕南柯美梦。他在梦中得以“贵极禄位，权倾国都”①，泱泱大国之婿，煌煌一郡之长，乘龙拜相，受宠三宫，终于梦醒于南柯树下，才惊悟自己做了一晌的蝼蚁之臣。

汤显祖在接受了达观的启示，认识到人生恰如“不须看尽鱼龙戏，浮世纷纷蚁子群”②之后，一灵之动，创作了此剧。他在《南柯梦记题词》里说到自己的创作思想：“人之视蚁，细碎营营，去不知所为，行不知所往，意之皆为居食事耳。见其怒而酣斗，岂不呋然而笑

① 明末汲古阁《六十种曲》本《南柯记》。
② 汤显祖《南柯记》下场诗。



图 63　明万历刊《南柯梦》插图

曰:‘何为者耶?’天上有人焉,其视下而笑也,亦若是而已矣。”他说作为“达人”看现实世界,也正像仙人看下界众生一样,只看到纷纷如蚁,来不知所往,去不知所之一样。所以他说:“世人妄以眷属富贵影像执为吾想,不知虚空中一大穴也。”

最后三出的出目颇有意味:“寻寤”,“转情”,“情尽”。汤显祖在这里是否象征了人的“至情”为富贵功名所误,就走向了枯竭?一旦梦醒,情即转空,所谓“可怜解得南柯曲,不及淳郎睡醒时”①。

南柯梦觉,情犹未尽,次年汤显祖又一气呵成《邯郸记》。《邯郸

① 《正唱南柯,忽闻从龙悼内杨》,《汤显祖诗文集》,上海古籍出版社1982年版,下册第754页。

记》里的卢生因学成文武艺，一心售与帝王家，说是“大丈夫当建功树名，出将入相，列鼎而食，选声而听，使宗族茂盛而家用肥饶，然后可以言得意也”①，于是得到仙人吕洞宾的帮助，一枕入梦。在梦中，他历尽悲欢离合，饱尝人世炎凉，忽而凯歌高奏，锦衣朝堂，忽而招致谗言，窜死边荒。当其得意时，天庭帝王不足以掩其威，当其落魄时，盗贼狱吏可以致其死。最后在享尽人间荣华富贵后，一蹶而亡，一哭而醒，客店里煮的黄粱还没有熟。

汤显祖在此剧中进一步揭示“情痴误小生”的人生虚幻观念，把人世上的所有“宠辱得丧生死之情”都归之于梦幻，最后结于“梦死可醒，真死何及”② 的禅家偈语，“要你世上人梦回时心自忖”。在这里，汤显祖彻底否定了自己的“一生耽搁了个情字”，最后走向精神寂灭的境地。

四、大彻大悟者

然而我们看到，对社会现实秩序的深刻认识，使汤显祖的后“二梦”里充满了批判意识和否定精神。

即使是在梦中，汤显祖也知道社会不允许人在正直道路上的平步青云。他为淳于棼和卢生巧为安排进身之阶：淳于棼靠的是选中驸马而受宠，卢生则以“孔方兄”而敲开仕宦之门。此即如汤显祖在《感宦籍赋》里所描述的通幽捷径：“驸马都尉，一体天人”③，是依皇族而贵，“在既富其何费，获至贵而无勤”，完全不用自己一毫努力。淳于棼既欲无根而骤贵，就只能走此捷径。如无此路可通，有钱亦可，所谓“纳资而为郎，亦以财而发

① 明末汲古阁《六十种曲》本《邯郸记》。

② 汤显祖《〈邯郸梦记〉题词》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1095 页。

③ 汤显祖《〈邯郸梦记〉题词》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 954 页。

身”。卢生既入科场，当经此径而进阶。至于卢生贵显之后，荫至子孙，则“公侯之子，卿相之孙”以祖上而贵，“不必学书学剑，自然允武允文”。

政治场中充满了风云变幻，所谓“朝承恩，暮赐死”，奸宦谗臣交相勾结，彼此倾轧，要想进入仕途并扶摇直上就得昧着良心去“钻刺”，去干谒，去结党，去不择手段地弄倒自己的政治对手——这些体现在剧情中的各种社会病像，不是在在使我们看到晚明的现实政治生活吗？后“二梦”里再也没有了《牡丹亭》中充满蓬勃生机的花卉春光，失去了它昂扬向上的生命意识，而代之以人类灵魂的龌龊与卑鄙、生存环境的险恶与不堪。

这说明，在总结了自己的一生道路之后，汤显祖最终认识到，在当时的社会结构里，一个人根本不可能自由实现自己的价值，他必然要受到这个社会体制的彻底制约，无法挣脱一步，他的真情也会因为这个龌龊世界的污染而变得矫逸横纵，成为捆缚自身的绳索。在此基础上，汤显祖达到了对封建官场政治的大彻大悟，对虚伪矫饰的富贵功名的彻底摒弃——这就是后“二梦”所体现出来的哲学思考。

第三节　人性绝唱《牡丹亭》

从艺术精神与哲理深度结合的角度来看，无论如何，《牡丹亭》也代表了汤显祖戏剧思考和创作的最高成就。

在《牡丹亭》这部作品中，汤显祖所高度弘扬的“情”，并不等同于他在《紫钗记》里涉及的男女间的爱恋之情，也不是他在《南柯记》中所强调的人的功名欲望和政治理想之情，更不是他在《邯郸记》中所刻意批判的人的利欲之情。吸引了汤显祖的是另外的东西，是一种普遍的生命现象，一种发自天性的、涌动在人的内心深处的对于生命、对于自然、对于异性的情欲追求。

汤显祖塑造的最奇丽的人物形象是杜丽娘，她是作为“情”的化身出现在人们面前的，是在汤显祖关于“情”的哲学思考和人生体验的交和中孕育而成的。

一、一生爱好是天然

这是一个在各个方面都得到曝光的具体的有血有肉的人，是一个有着纯净的精神境界、有着旺盛的生命活力的人。

杜丽娘爱美，爱造物主的赐予，爱娇好、鲜活的生命之美。她是那样珍视自己本来就光彩夺目的姿容才具：“添眉翠，摇佩珠，绣屏中生成仕女图。”在闺房里，日夜陪伴她的是螺子黛、画眉笔、薛涛笺、鸳鸯砚。而贴身丫环春香更是“从娘行，弄粉调朱，贴翠拈花，惯向妆台傍”。即使是在自家庭院里，她也常常是“云髻罢梳还对镜，罗衣欲换更添香”。正是从这些描绘中，我们看到了生命和青春的反光。

当然，汤显祖没有忘记把自己关于人性的思考熔铸在形象里，“惊梦”一场，杜丽娘有一段【醉扶归】的唱词：“你道翠生生出落的裙衫儿茜，艳晶晶花簪八宝填，可知我常一生爱好是天然。”在这里，“好”字的语义似应作“美”解，如同《紫箫记》十一出李益谓“小生从来带一种爱好的性子”一样的用法。可知我一生爱美是天性使然，这声音，是杜丽娘的，也是汤显祖的。

杜丽娘爱自然，在《牡丹亭》最为著名的“惊梦”、“寻梦”两折，陪伴着杜丽娘领略生命之美的是自然之美。借助汤显祖的眼睛和手笔，杜丽娘找到了自己的精神对应物：

> 原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱。
>
> 遍青山啼红了杜鹃，荼蘼外烟丝醉软。牡丹虽好，

他春归怎占的先。闲凝眄，生生燕语明如剪，呖呖莺歌溜的圆。

有谁写出过如此流光溢彩、秀色可餐的春意，有谁笔下的自然能够充溢着如此丰盈的生命的鲜活与温馨？汤显祖把自己的生命意识注入了笔下的园林中，使这些无语的景致跃出物理的界域而披上强烈的主观色彩，使其魅力成为人的魅力的对象化，成为与明媚、艳丽的少女形象和谐统一的有机显现。



图 64　明万历歙县朱元镇校刻《还魂记》插图“写真”

汤显祖心笔之下姹紫嫣红的花园，作为《牡丹亭》的基本背景，不是一幕可以临时更换的舞台设置，而是这一舞台本身。甚至它自身也加入进来参与了演出，以它那鲜活、蓬勃的生命，尤其是当它与杜丽娘那袒露的爱美天性融为一体的时候，它便永久地汇入了人类社会与历史文化的范畴，成为生命和青春的确证，而不再纯粹是外在了。

正是大自然那亲近而久远的呼唤，诱发了杜丽娘心中的春情。换句话说，正是在对大自然潜心而忘情的关照中，杜丽娘获得了对自身的确认。汤显祖不愧是大手笔，在后花园的万紫千红里写少女的寂寞，在明媚艳丽的春光里诉说人生的枯萎，强烈的反差对比中，他对生活、对人生的理解被不着痕迹地展示出来。

关了的睢鸠，尚然有洲渚之兴，可以人而不如鸟乎？

春啊，得和你两留连，春去如何遣？天啊，春色恼人，信有之乎！常观诗词乐府，古之女子，因春感情，遇秋成恨，诚不谬哉。

偶然间，心似缱，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。

读着涌动在少女内心深处犹如一池活水般的这些哀怨、伤感、渴念之情，你会不由地感到与自然的亲近、交流与契合，实乃一种最基本的生命需要，一种最起码的人性满足。

二、生生死死随人愿

作为一种人生经验的昭示，汤显祖还注意到了在这女性的心理天平上，性欲那占据了人生压倒位置的重量。《牡丹亭》里，他以极大的足以令人敬畏的道德勇气，掀起了杜丽娘隐在最深处之心幕的一角，对这种原始的生命现象予以了正面的直视。

这是一种更多地出于自然天性的欲求。古老的情歌恋曲，触动了杜丽娘那微妙的心弦，引发了她全身心的共鸣。“为诗章，讲动情肠”，“只因老爷延师教授，读到《毛诗》第一章‘窈窕淑女，君子好逑。’悄然废书而叹曰：‘圣人之情，尽见于此矣。今古同怀，岂不然乎？’”作为贴身的丫环，春香无疑最先聆听到了杜丽娘那开始鸣响的心音。

大自然那火炽撩人的春色，唤醒了杜丽娘心中的春情。面对姹紫嫣红的花园，杜丽娘不由得将自己的心事和盘托出：“吾今年已二八，未逢折桂之夫，忽慕春情，怎得蟾宫之客？”“不得早成佳配，诚为虚度青春。光阴如过隙耳。可惜妾身颜色如花，岂料命如一叶乎？”

如果我们单纯地在这里赞誉女主角大胆追求爱情，就会陷入似是而非的理解。爱情是什么？它是男女之间铭心刻骨的恋悦相思，是两颗心的交流碰撞。《西厢记》写的是爱情，是崔莺莺与张生之间一见钟情而终成眷属的感情历程；《题红记》写的是爱情，是韩夫人与于佑之间由红叶为媒到结为夫妇的传奇性波折。而杜丽娘，却没有一个具体的感情对象！她所感受的，只是一种萌发于自身、与青春同在的生命渴求，是一种带有原始色彩的性欲！

清人赵惠甫曾谈及《西厢记》与《牡丹亭》的差异："双文（崔莺莺）之于张生，其始相爱悦而已，中则患难之交，终则有性命之感，然后逾礼越义，以有斯文……故夫双文之于张生，不得已也，发于情之至者也……若《牡丹亭》则何为哉？徒然一梦，而即情移意夺，随之以死，是则怀春荡妇之行检，安有清净闺阁如是者！"[①] 他虽然站在封建卫道士的立场，却清楚看出了二者的不同，其对于两剧立意的区别是了了分明的。

汤显祖在《牡丹亭题词》里所说的杜丽娘"不知所起"的情，不是她与某个具体对象的特定情爱，而是她作为一个健全人的本体生命所具有的生理和心理特性，是出于人的自身天性对于性欲的本能需求和渴望。汤显祖寄寓在杜丽娘这一形象中的内涵，正是人的这种生命需求。

让杜丽娘充当这种普遍人性欲望的具体承担者，从汤显祖的创作意图看，的确是一种上乘的选择。就因为她是杜丽娘，一个大家闺秀，一个知书识礼的才女，一个"嫩脸娇羞，老成尊重"的小姐，才使得这种普遍的人性欲望获得了更为集中的表现形式。

当然，为了在舞台上直观体现杜丽娘的情欲寄托，汤显祖幻

① 赵惠甫《能静居笔记》。

化了她的潜意识，为其创造了一个色彩缤纷而又扑朔迷离的梦幻世界。杜丽娘凭着她那爱美的天性，臆想出一个与自己才貌相当的感情对象。而在没有任何心理负荷的幻外之境里，杜丽娘平日深深潜藏的内心隐密才得到了任情的敞露。

面对一位不知其所自来，不知姓氏身分但却风流潇洒、气度翩翩的美少年，不需要任何的媒介，不需要点滴的仪式，在眉目企盼之间，在心灵对流之时，两人就达到了精神的默契。从柳梦梅对杜丽娘“如花美眷，似水流年”的怜爱里，从杜丽娘对柳生“丰姿伟妍”、“年少多情”的赞悦中，你不是十分自然地领略到了人类那原始而健康的天性，那郁积在每一个正常人体内的蓬勃生命欲望吗?

汤显祖对人的理解是朴素的，又是深刻的。在他的笔下，这种男女之间从来最见不得人、无法正视、难以启齿的原始生命冲动，竟是如此地辉煌、灿烂、圣洁。这里没有丝毫淫秽、猥亵的色情意味，情欲的奔放中透示出来的是生命的美丽和庄严。读着其中极富诗意的文字，你难道不觉得那压抑人性、贬低生命、作贱人生的社会是何等的丑恶，而这种活脱脱的朴素而健康的生命之泉又是何等的宝贵吗?

汤显祖没有将杜丽娘和柳梦梅写成花前月下调情通款的莺莺张生，也没有把他们写成青梅竹马两小无猜的黛玉宝玉，这只能说是他艺术上的独特之处。他所倾神注视的，是被扭曲、被挤压的生命的喷发状态；他所刻意描绘的，是生命绮丽壮观的原色；而他所集中体现的，则是他对于生命意志的认知，对于生命价值的肯定，对于生命活力的张扬。

第四节　“情”与“理”的冲突

然而，杜丽娘却不是一个任由自己的情欲迸发的人物。伴随

着她的人性欲望和人生追求的，是巨大的苦闷，那种“剪不断，理还乱，闷无端”的幽思愁绪，几乎充盈了她整个的青春。

一、内在的压抑

读《毛诗·关雎》篇，她“平白地为春伤，因春去的忙，后花园要把春愁漾”。到了后花园，却又“观之不足由他缱，便赏遍了十二亭台是枉然”。寻梦时，“一时间望眼连天，忽忽地伤心自怜。知怎生情怅然，知怎生泪暗悬?”这种连她自己也说不明白道不清楚的苦闷究竟出自何处呢？她的苦闷是内在的。处身于那样一个“宦族”“名门”，她所遇到的外在现实生活压力决不严重，她是被一种看不见的精神绳索捆缚住了，这就是：礼教。

汤显祖告诉我们，杜丽娘所感受到的无形压力来自社会环境，来自封建专制集权所强行贯彻的礼教意识。正是这种像空气一样虽不能一把抓住但却又无所不在的巨大而无形的压迫，不仅剥夺了杜丽娘作为一个女性所应该得到的天性权利，而且剥夺了她作为一个正常人的天性权利。

汤显祖在《牡丹亭》中之所以分外突出地描写杜丽娘生命的美丽，描写她对人生、对自然、对异性的原始愿望，而突出她所感受到的压力，正是为了告诫人们：美丽的生命并不一定能够获得合理的存在权利。

我们看剧中杜丽娘动辄受到家长们的管束与喝责：裙衫上绣了花鸟被斥为不该，春日出游花园不准，闷倦了闲睡一息被训诫。一个美丽而健全的人，竟然连爱美、行动的起码权利都没有，就更不要说袒露自己青春欲望的萌发了。杜丽娘生命悲剧的深广内容，封建礼教对于人性的扭曲和戕害，就从这人生最基本的层次上显露了出来。

汤显祖在剧中寻找的，不仅是女性的精神世界，它涉及的是当时整个的社会层面对封建礼教的严酷统治而产生的普遍困惑

——作为观念形态的礼教文明越来越压抑了人们纯真的天性，造成了对人性本身的异化。

汤显祖的深刻，不仅在于他揭示出了封建礼教的普遍存在，还在于他展现了这种存在所铸就的整体社会心理结构。当剧作家不无沉痛地让塾师陈最良洋洋得意地自我炫耀："你师父靠天也六十来岁，从不晓得伤个春，从不曾游个花园。"当剧作家不无遗憾地描写春香对自家小姐的精神内伤一无所察，反认为她是"平白地为春伤"时，你难道领悟不到作者因为人们的普遍麻木和失去真性所感觉到的悲哀吗?

人们无端地被伤害，又无端地伤害别人，甚至自己的骨肉。杜丽娘的父母对自己的女儿并没有丝毫的歧视，甚至可说对她非常溺爱。他们对女儿的教诲和管束，完完全全是出自深厚的亲情，然而却正是这种爱，直接导致了杜丽娘的不幸。在这里，汤显祖所强调的，已不是个人品质和修养的过失，而是将思考的焦点引向了封建礼教意识对人们灵魂的渗透。他借杜丽娘的悲剧提醒着世人：封建专制的礼教意识，对于社会生活的影响，已经深入到了人们的灵魂。正是在这一点上，汤显祖对封建专制制度的否定，达到了深层心理的程度。

二、双重形象

汤显祖是清醒的。他知道在当时封建专制业已制度化、仪式化、规范化的社会里，人的天性是难以真正实现的。封建礼教的遏制力量，沉重地压抑着人们的灵魂，使他们只能把追求个性自由的向往埋藏在内心深处。这就给生活在这种总体文化氛围中的剧作家出了一道难题，即他不能将杜丽娘人性实现的自由境界体现为一个真实的过程。他选择了梦境和冥界。他让杜丽娘借助于非现实的渠道去追求她的理想境界。

然而，这造成了《牡丹亭》里虚境和现实的巨大矛盾。一方

面，在虚幻的世界里，汤显祖以他无与伦比的艺术才华，以他难以抑制的生命热情，刻画了一个纯情的偶像，创造了一个极富浪漫色彩的理想氛围。不需任何矫揉造作，没有一丝扭扭捏捏，杜丽娘就爽朗明快地拨响了自己爱的琴弦。“慕色而亡”后，她更是一任自己的情流飞泻，爱火沸燃，魂追柳生，私晤幽会……

另一方面，汤显祖在《牡丹亭》的其他场景中，却不得不保持着为当时的道德所认可的现实性。出现在人们面前的杜丽娘老成持重，谨守家规，“不向人前轻一笑”，其全部的生命冲动和青春活力，都被拘束于自己的内心而变得无影无踪。还魂之后，议及与柳郎的婚姻，念念不忘的还是“父母之命，媒妁之言”，日思夜想的仍是夫婿的状元及第……

这两个世界的判然相悖，构成了《牡丹亭》里辩证存在的空间。正是在这种理想和现实的巨大落差里，我们看到了汤显祖的清醒和不得已。

有感于封建社会对于人们的精神统治，有感于礼教文化对人类本性的戕害和压抑，汤显祖艺术地将人的天性还原、放大，赋予其合理的存在和实现的权利。因而，企盼人的自然天性的复归，是他在《牡丹亭》中所要揭示的人生真谛，也是他创作这部剧作的真正动因。

三、永恒的生命主题

读《牡丹亭》，首先诉诸你的审美感情和认知活动，使你呼吸其间、感觉其间的是它那灿烂的华彩。剧作家凭借着自己丰厚的文学修养，将其笔蕊心花，华贵而精致地镶嵌在每一出的字里行间，使之发散出经久不衰的醉人芳香。所以，历来评论者首先多从这一角度理论，如“雅丽幽艳，灿如霞之披而花之旖旎”①，

① ［明］《题牡丹亭记》，载于明泰昌朱墨刻本《牡丹亭记》卷首。

"婉丽妖冶，语动刺骨"① 云云。

但是，炼字酌句毕竟只是一种语言功夫，感应生活才是更深沉的能力。汤显祖的建树，首先在于他对当时社会生活的体察、透视和把握。《牡丹亭》之所以成为中国戏剧文学中不可多得的伟大之作，主要还在于汤显祖对明代进步社会思潮的正面呼应。

如果我们不是仅仅把人的解放狭隘地理解为某一政治制度或某一经济模式的话，那么，它还应当是一种更自由、更深入的人的生命本质的全面实现。汤显祖的伟大，正在于他第一次把淹没在神圣庄严的封建礼教模式中的个人的人性欲望作为一种合理的存在，提升到可以令人正视、令人崇尚、令人反省的高度；正在于他将人的生命的完美实现作为一种理想和憧憬，艺术地准确地展示出来；正在于他写出了觉醒的个人与整个社会之间的对立和冲突；正在于他推出了一个值得几代人去为之奋斗的人生主题。

就《牡丹亭》来说，如果我们不满足于在作品所提供的文学世界的表层徜徉，就会发现，它的价值决不是用"语言"、"人物"、"情节"等寻常尺度所能衡量的。如同孕育了它的众多文学外的原因一样，它的意义也超越了这一界域。

简而言之，在价值观上，它公开肯定了人的生命欲望，对当时控制了社会各个角落的"存天理，灭人欲"的理学观给予了无情的抨击和否定。无论谁都不会以为汤显祖只是在没完没了地跟人闲扯一个女人爱美、伤春、动情之类小到不能再小的生活琐事。正由于作者的笔触深入到了人的本质方面，才使杜丽娘这个普通贵族小姐的个人命运和整个社会的进程连结起来。

其次，它摆平了从来就不平等的男女之间的位置，使被压在社会底层的女性站在了和男性比肩的同一地平线上。杜丽娘那丰富、热烈的情感世界、她那郁勃、蒸腾着的青春冲动，令多少道

① ［明］王骥德《曲律》卷四。

貌岸然的伪君子为之瞠目结舌，也引起多少妇女发自心灵深处的强烈共鸣。女人也是人，也有人之所以为人的一切生命色彩。商小玲之所以在扮演杜丽娘的舞台上，一痛气绝而殒[①]；金凤钿之所以读《牡丹亭》成癖，“日夕把卷，吟玩不辍”，一耽成病，临终还遗命以之殉葬[②]；冯小青之所以写下“人间亦有痴于我，不独伤心是小青”的断肠诗句后，郁郁而亡[③]，皆是因为她们在杜丽娘身上看到了自己的影子。

人不能总迷失在外部世界里，让自己的精神王国无所依托。当众多呻吟辗转于礼教文化罗网中的女性，觉察并感知到自己强大而热烈的生命冲动之后，必然会对陈腐扭曲的观念世界表示不满，她们要挣脱传统的桎梏，寻找重新衡量自己生命行为的合理尺度。

在这种文化背景与社会心态中，汤显祖的出现，无异于给人们提供了一座庇护心灵的屋宇，收容下众多在田野上流浪无依的魂灵。因此，他的意义不仅仅在于盛开了戏剧领域里的一朵奇葩，更在于为人们提供了一种新的人生境界，使人们在自身的生命历程中发现生命本身的光彩和生气。

---

① 参见［清］鲍倚云《退余丛话》。
② 参见［清］邹弢《三借庐笔谈》。
③ 参见［民国］蒋瑞兆《小说考证》引《花朝生笔记》。

第七章　万历戏剧创作（二）

万历传奇创作高峰的形成，不仅仅体现在它推出了几位倡风气之先、开宗立派的大作家、时代巨匠，而且体现在成批作家和作品的如泉涌出，对于传奇这一戏剧文学样式来说，这些作家中不乏代表人物，这些作品中也不乏传世之作。作为时代的代言人，他们和那些传奇巨匠们一道，撑起了万历创作高潮的潮峰。

第一节　梅鼎祚和他的创作

梅鼎祚（1549～1615年）字禹金，号胜乐道人，安徽宣城人。少以能诗称，十六岁为府学生员，从罗汝芳习业。与同郡沈懋学为友，后沈懋学状元及第，梅鼎祚于是放弃科举之途，以古学自任。博文强识，文词获海内之名，前辈王世贞、汪道昆皆与之交游，汤显祖与之为曲学之友。权相申时行欲荐其为官，辞不就。归隐书带园，构天逸阁藏书，坐卧其中。性好聚书，曾与焦竑等人相约访书，三年一会，共同欣赏。著述丰富，主要有诗文集《梅禹金集》二十卷，小说《青泥莲花记》、《才鬼记》二十

卷，杂剧《昆仑奴》，传奇《玉合记》、《长命缕》等。[1]

梅鼎祚的戏曲创作长于文词，为词采派的重要代表，他因而在当时享有盛名。曲学家王骥德在《曲律·杂论第三十九下》给予他极高的评价，说是："于文辞一家得一人，曰宣城梅禹金。摛华掞藻，斐亹有致。"但是他的作品词意深涩，难于舞台演出，因而非场上之曲，为一巨短。

一、杂剧《昆仑奴》

杂剧《昆仑奴》，按北曲填词一本四折，为梅鼎祚的戏剧代表作之一。这部剧作取材于唐人裴铏的同名小说，描写侠客行径，颇具神奇色彩。剧中着重渲染了昆仑奴身怀绝技、独往独来、助人成事、有难自承的侠义行径。当他了解到崔生与汾阳王郭子仪的家姬红绡互为有情，因阻于王府的重庭深院以及家丁恶犬无法相会，便自告奋勇、挺身而出，凭借一身的高强武艺，飞越重垣、格杀猛犬，神不知鬼不觉地将崔生带到相府与红绡相会。然后又受红绡嘱托，将她与崔生一道悄悄背出相府，使红绡与崔生团圆。

小说中故事至此已经结束，但梅鼎祚的意图还没有表达净尽，于是一些新的情节就被设置出来。两年后，昆仑奴随崔生和红绡出游，为郭子仪家人撞见而追问，昆仑奴直接道出他仗义为人的原因："那红绡本是个英雄，埋没着在你相府。"[2] 作者在此借红绡的命运提出了一个人的社会价值问题。是英雄，就要为朝廷所用，而不应该被埋没，草莽间也尽有着有用人才。因而，当家将们辱骂昆仑奴不过是"崔家牧马驱羊的"时，他义正辞严地答道："你那里知道，那卫长平曾牧马，苏属国也驱羊。传与你

---

① 参见［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集下、康熙《宁国府志》、道光《安徽通志》、光绪《宣城县志》、《皖志稿·集部考》卷十等。

② 明末沈泰刊《盛明杂剧》本《昆仑奴》。

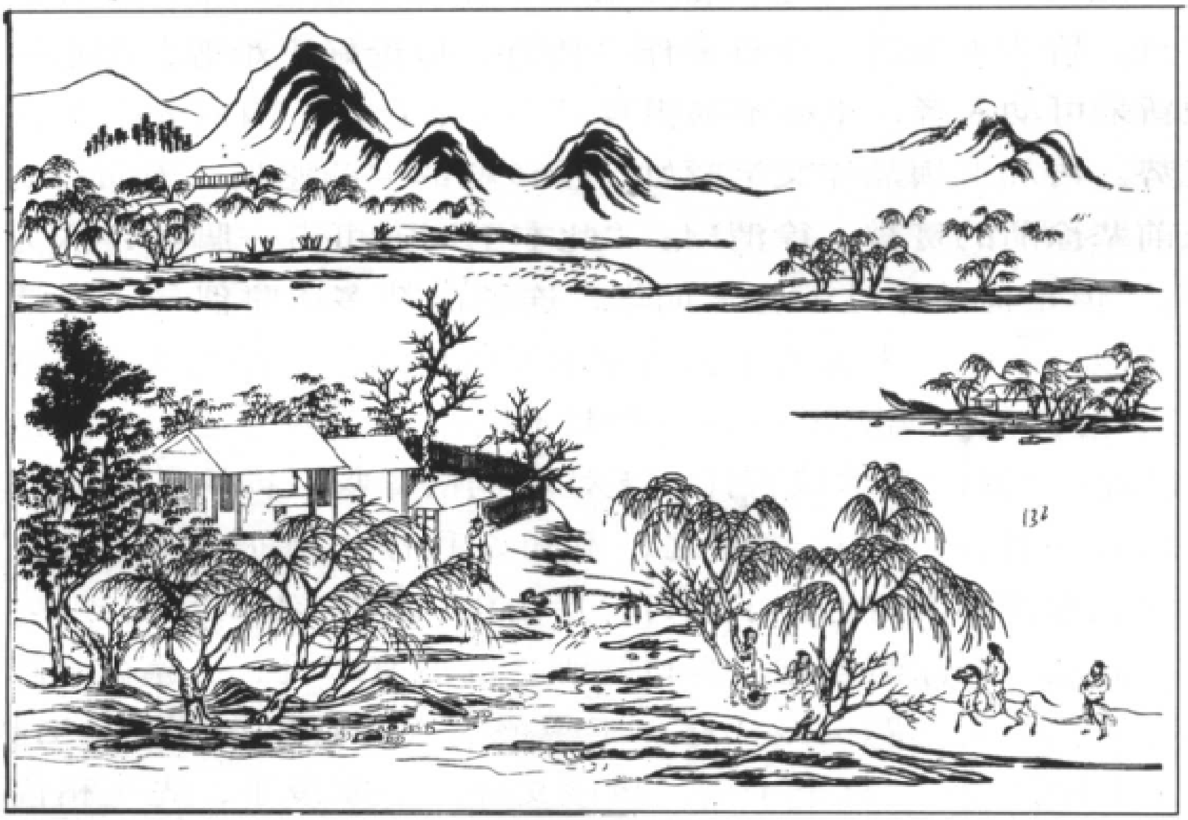


图 65　明万历四十三年（1615 年）刘元龙刊《昆仑奴》插图

贤明宰相，莫欺俺粗坌的儿郎！”剧作者在第二折末借郭子仪之口道出：“只是这般人却都不为朝廷所用，眼见得天下又多事也。”这才是梅鼎祚这部剧作的真正立意。

昆仑奴“草莽英雄”的身分，正和梅鼎祚“白衣卿相”的身分相叠印。梅鼎祚一生以操守自重，没有出过仕，但作为一位举世知名的士林翘楚，他不可能对政坛风云一无所感。其最大的感触是有才之人不能正其名——小人居上位，英雄沉下僚。这种不公平的社会结构使多少怀才不遇的人抱恨终生。他认为这是国家无望、天下多事的真正原因，也是他足不涉官场、以学术为毕生追求的真正原因。昆仑奴最后以求仙告终，寄寓了梅鼎祚的某种社会理想。

《昆仑奴》因为选择了极富传奇色彩的历史传说题材，将其搬上舞台，引起了人们的注意。在传奇家蜂起而争抢题材的时

代，能发现一个好的题材就是成功，正如王骥德所说："古新奇事迹，皆为人做过。今日欲作一传奇，毋论好手难遇，即求一典故新采可动人者，正亦不易得耳。"[①]《昆仑奴》因而先占了题材优势。再加上梅鼎祚文笔颇妙，使该剧的词韵悠长，因而得到曲坛前辈徐渭的赞誉。徐渭曰："此本于词家可占一脚矣，殊为难得。"但是梅鼎祚过于追求词华，连道白都多用骈偶句，徐渭所谓"散白太整，未免秀才家文字语及引传中语，都觉未入家常自然"，这又使之偏离本色，令徐渭不由技痒，欲为之删正。徐渭自己说："阅南北本以百计，无处着老僧棒喝。得梅叔此本，欲折磨成一菩萨。倘梅叔闻之，不知许我作一渡彼岸梢公否？"[②]事实上徐渭确实将它作了改订，后由山阴刘氏刻版流行。

此剧一经徐渭品题，身价陡涨，前后有李贽、王骥德、陈继儒等人相继为之题词或作序。王骥德《〈昆仑奴〉题词》对梅、徐二本评价说："禹金于词，故擅文辞，一家俊手，先生稍修本色，其中更易字句，讵以攻瑕，抑多点铁。"[③]既肯定原作才华，更赞誉改订本的长处。陈继儒（号眉公）《〈昆仑奴〉序》则更是对梅作、徐改、刘刻的功绩作一总评曰：

> 江东又有梅禹金《昆仑奴》一剧，亦推敌手。文长揩开毒眼，提出热肠，不惜为梅郎滴水滴冻，彻头彻尾，刮磨点窜一番。知者谓梅郎翻出骨董，不知者谓老子攘夺行市。眉道人曰：此《昆仑奴》非仙非鬼，粘附两人肉上，故暗使梅郎舌头有骨，徐老子笔头有眼，更喜得刘秀才手中有刀，重向剑侠场中轰爆一声霹雳。[④]

① 王骥德《曲律·杂论第三十九上》。
② 徐渭《〈昆仑奴〉题词》，万历刻本《徐文长三集》。
③ 载万历山阴刘氏刻本《昆仑奴剑侠成仙》。
④ 载万历山阴刘氏刻本《昆仑奴剑侠成仙》。

陈继儒对于《昆仑奴》的问世给予了热烈的欢呼，他以及其他《昆仑奴》题词者们的力量汇聚一处，令世人对这个剧本刮目相看，从而为梅鼎祚增价无数。

二、传奇《玉合记》

尽管《昆仑奴》受到诸多名人的称赞，但更能表现梅鼎祚曲词风格的，还是他的传奇《玉合记》。《玉合记》取材于唐人孟棨《本事诗》中韩翃与柳姬故事以及许尧佐的《柳氏传》，又是一部奇异色彩颇浓的传奇。一奇奇在隐于闹市的奇人李王孙，因慕书生韩翃的才华而与之交接，知他与自己的“待年之妾”柳氏彼此相倾慕，便舍柳氏而相赠，随后竟然把全部家私也送与二人，自己入山修道去了。二奇奇在战乱之后，柳氏被番将沙吒利劫入将府，韩翃与之思念而不能相聚，一位小将许俊于宴间闻知，见义勇为，拔刀而起，趁沙吒利外出打围之时，一人一骑闯入将府，将柳氏疾速驮出归还韩翃，从事起到结束，一顿酒席尚未结束。一段传奇也就此了结。梅鼎祚又发现了



图66　明万历虎林容与堂刊《玉合记》插图

一个极适宜于用传奇剧本表现的题材。

当然，梅鼎祚在上述情节基础上作了许多必要的丰富与加工，将一则以奇异骨架为核心的奇闻逸事改造成了一部浸透了人世悲欢离合辛酸情感的生旦传奇，因而改变了原作的主题。他主要在韩翃与柳姬二人的感情瓜葛和命运遭际上下功夫，构思了波澜起伏的戏剧情境。韩翃和柳姬一见钟情，但碍于韩、李友情，只能彼此无望地思念，待李王孙慷慨为之系上红绳，愿望成真，情节为之一抒。继而战乱到来，韩翃从军，柳姬为尼，二人无缘相会，柳姬竟被沙吒利仗力霸去，韩翃归来，势位悬殊，只能与柳姬暗传玉合而诀，谁想本已成为霄壤之隔、生离死别，竟然被许俊片言一诺、立时团圆。剧情就在这起伏跌宕中，获取了出人意外的强烈戏剧效果。另外，这部剧作的成功，还在于将才子佳人的爱情波折，置于时代离乱的背景之上，使之显示出强烈的现实意义。

与《昆仑奴》一样，梅鼎祚在这部剧作里对社会的感情和态度也是双重的，一方面是对官府和朝廷的失望，另一方面则是对在野英雄的期待与盼望，希望他们为人们主持公道、仗义勇为，还社会一个清平。这在当时是带有明显平民色彩的独特的思想见解，可以说与著名小说《水浒传》的立意有某种契合，而与那些将希望一味寄托于朝廷和官府的上层文人作者有着明显的区别。梅鼎祚剧作所透示出来的这种特色，使他在万历剧作家中显得十分突出。

《玉合记》一问世，以其事奇文藻，即在文人中获得很高的声价，徐复祚《曲论》说："《玉合记》士林争购之，纸为之贵。"汤显祖对之也多有褒赞，说是："予观其词，视予所为《霍小玉

传》，并其沉丽之思，减其秾长之累。"① 但《玉合记》进一步扩大了《昆仑奴》的缺点，更加讲究词采华丽、对仗工稳，又多用典故，使之远离本色。因而沈德符《顾曲杂言》批评说："梅禹金《玉合记》最为时所尚，然宾白尽用骈语，太繁，其曲半使故事及成语，正如设色骷髅、粉捏化生，欲博人宠爱，难矣！"徐复祚更是从他自己的本色论观点出发，指责说："若歌《玉合》于筵前台畔，无论田畯红女，即学士大夫，能解作何语者几人哉？"并极力抨击了"滥觞于虚舟，决堤于禹金"这股追求文词形式之风。

第二节　屠隆和他的《彩毫记》

一、才干与品行

屠隆不是一个传统意义上的士大夫文人，但却可以被称为一个万历时期读书人的典型代表。他的性格因素中，同时具有新旧两个时代所赋予他的精神胎记。一方面是传统的"学而优则仕"的古训带给他的参政意识，另一方面则是他所感染上的新兴人文思潮中最本质的因素：自尊、自重、自持的独立人格意识。这两方面的精神构成造就了他的命运悲剧，也成就了他在万历曲坛上的才名和声誉。

屠隆（1542～1605年）字长卿、纬真，号赤水、冥寥子、罗馆居士、鸿苞居士、一衲道人。浙江鄞县人。年轻时聪颖过人，能诗，落笔数千言立就，名声大噪。万历五年（1577年）进士及第。先后任颍上、青浦县令，政事修然，时招名士饮酒赋诗盛游山水。调任礼部主客主事、仪制郎中，越加放浪诗酒，与西宁

① 汤显祖《玉合记题词》，《汤显祖诗文集》，上海人民出版社1982年版，下册第1092页。

侯宋世恩交游甚欢，时而开筵观戏，屠隆则“能新声，颇以自眩，每剧场，辄阑入群优中作伎”①，被刑部主事俞显卿因旧隙而劾之，罢官。归后遨游吴越间，寻山访道，啸傲赋诗，蓄养声伎，卖文为活，创作了大量充满仙道憧憬的诗词曲文。他的诗文写作率不经意，一挥数纸。②

屠隆一生著述颇多。有诗文集《由拳集》、《白榆集》、《鸿苞集》等，禅道方面的著述《娑罗馆清言》、《冥寥子游》等，器具考证方面的著述《文具雅编》、《游具雅编》、《考槃余事》等十余种，以及《荒政考》一卷，传奇《彩毫记》、《修文记》、《昙花记》三种。《彩毫记》为其代表作。

二、《彩毫记》

《彩毫记》以唐代大诗人李白一生仗义负气、以才自诩、傲视权贵、仙风道骨的事迹为蓝本，以其不为君王所用、不为世人所容、落魄放浪、贫贱终生的不幸遭遇为构架，描画了一位传统知识分子在当时社会结构中的典型精神经历。

在李白形象的塑造上，屠隆强调的是他精神上的旷达、高傲，秉性里的气节和忠贞，从中寄寓了自己的人格理想。李白那“进则欲经邦济世，小建麟阁之勋，退则欲学道栖真，早证神仙之位”③ 的高远志向，正是屠隆所向往的精神历程。屠隆更欣赏李白“万金到手，一日散如烟”的豪迈气概，因而专设“散财结客”一出，将其“千古人豪，义气棱层五岳高”、“重义轻金宝，结客连燕赵”的豪爽心性铺叙为形象画面。最为屠隆称道的是李

① ［明］沈德符《顾曲杂言》。

② 参见［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集上、《明史·文苑四》等。

③ 屠隆《彩毫记》，《古本戏曲丛刊》初集影印长乐郑氏藏汲古阁刊本。盛演的《李白醉酒》等戏出，都以屠隆传奇为祖本。

白蔑视权贵、平交帝王的耿耿傲骨，应该说，“脱靴捧砚”一出描画的李白醉态熏熏、唐明皇陪着小心、杨贵妃恭敬捧砚、高力士讨好脱靴的场景，正是屠隆心中帝王与文人之间的理想关系图。而“乘醉骑驴”一出，更是将李白那种“我是海上钓鳌客”，“以四海为鱼池，三山为钓台，虹霓为丝，明月为钩”，“以天下无义气丈夫为饵”的傲气铺叙得有声有色。当然，李白虽想做“帝王师”，却不失臣子节，他在遭谗外放以后，为了报答唐明皇的器重，为了完善自己的精神人格，面对叛将要挟而誓死不从，又断然拒绝夜郎女王的招赘，这经得起考验的忠诚和坚贞，又何尝不是屠隆的自我表白。

然而，像李白这样一位才华横溢、志向超群的绝代奇才，在社会中却处处碰壁，屡遭不幸。他奉唐明皇之召入宫，以一首【清平调】乐章，赢得了皇帝的喜爱，本应被托以信任，佐王师帝，一展胸中韬略，却因为高力士、杨玉环播弄是非，致使君心生疑，不得不挂冠归去，满腔济世经邦的热情，顿时化为画饼。谋逆的永王李璘对之延揽以及一首《东巡歌》诗，使他又蒙受不白之冤而难以辩白。回顾一生的惨痛教训，面对着山妻稚子，李白不由得痛心疾首，发出激愤之言：“夫人，我当日长别金銮，为【清平】一调，今日远谪夜郎，又因《东巡》一歌。思量一生，都被这管彩毫作祸。孩儿，你从此可学躬耕南亩，切不可效汝父拈此三寸枯竹也。”这番自诉声声泣血，字字带泪，不仅将李白、将屠隆的悲哀宣泄出来，而且将整个中国历史上所有和他们一样的胸有经纶、心怀天下、最终却被命运播弄得白衣以终的文人们的悲哀宣泄了出来。无怪乎《彩毫记》刊行以后，赢得了无数文人士子的感情共鸣。

屠隆将其诗人、词人、散曲家的遣词造句才华，尽情流布于这部传奇的字里行间。如李白刚出场时的【破齐阵】曲词：“宝剑秋呼风雨，彩毫夜饮虹霓。名擅雕龙，诗成倚马，清思裁云剪水。未抒天外冥鸿翅，且养山中隐豹姿。男儿生自奇。”不仅对

仗工稳，而且比喻奇巧、设色鲜明，几句话就将一个天才风流、潇洒无羁的绝代诗人形象推现在读者面前。但传奇的词采过盛，声韵不谐，不利于演唱。另外，屠隆的剧作也有着当时许多文人传奇的共同弊病，即结构上较为散漫，洋洋洒洒四十二出中，枝蔓横出，人物繁多，致使有些形象过于苍白，有些细节离题太远，从而在一定程度上损害了作品的生动性和完整性。

正如吕天成《曲品》卷下所说，《彩毫记》乃“赤水自况”。在这部剧作中，李白的风骨、气质、精神和人格，无一不是屠隆的自况和自期。屠隆将他的怀才不遇、郁郁失志、一肚皮块垒、一肚皮牢骚，都通过李白之口发抒出来，也借李白的形象，将他的抱负、他的品格、他的精神融铸其间，使此剧不仅成为历代读书人命运的一个缩影，而且染有了明代万历年间社会、文化、时韵的特定色彩。《彩毫记》中塑造的李白形象，颇与传统文人理想中的李白气质相吻合，因而成为一种艺术定型在舞台上长期流传。后世地方戏中长期盛演的《李白醉酒》等戏出，都以屠隆传奇为祖本。

三、余论

《彩毫记》之后，屠隆又创作了另外两部传奇《修文记》和《昙花记》。如果说，在写《彩毫记》的时候，屠隆还念念不忘自己的因才获罪、政治理想无处施展之愤，到了写作后两部传奇时，他已经一心求仙修道，不以人世事宜为念了。

《修文记》描写市井俗民蒙曜全家如何好善乐施、一心修行，终于先有女儿湘灵成为玉帝女使，然后又超度全家皆成正果。虽然终篇都是对仙法的宣扬，但屠隆世念未泯，仍然在其中借癫和尚之口，唱了一段长达一千三百余字的“普劝歌”，嬉笑怒骂，将他对黑暗现实的强烈不满尽情地宣泄出来。到了《昙花记》里，屠隆则更深地沉人到对于升仙之途的冥求中去了。他在剧中

描写了唐代功臣木清泰功成身退，跟着和尚去寻仙访道，途中历尽艰难险阻，看尽人生各种幻像，并遍游天堂、地狱、蓬莱甚至西方世界，最终在昙花盛开之时被引渡到西天乐土。《昙花记》全剧情节离奇而荒诞，曾被当时人戏称为“大雅《目连传》”和“着色《西游记》”①，但也因其构思的奇特，颇受到一些文人的重视，如明末张琦《衡曲麈谈》说：“越之屠赤水，为辞古郁，《昙花》一记，愤懑凄爽，寓言立教，具见婆心。”褒赞之色还是很浓的。

屠隆传奇的成就主要在其文词所显露的才华上，所以吕天成《曲品》卷上说：“屠仪部逸才慢世，丽句惊时。”但这并不能为其剧作的戏剧性增添魅力甚至相反，因而徐复祚《曲论》对其评价可谓中肯：“《昙花》、《彩毫》，屠长卿隆先生笔，肥肠满脑，莽莽滔滔，有资深逢源之趣，无捉襟露肘之失，然又不得以浓盐、赤酱訾之，惜未守沈先生三章耳。”也有一些文人看重他传奇的愤世、求仙之意，但同样指出其不利剧场演出的一面，如祁彪佳《远山堂曲品》说：“先生阐仙、释之宗，穷天罄地，出入古今。其中唾骂奸雄，直以消其块垒。学问堆垛，当作一部类书观，不必以音律节奏较也。”这些都颇说出了屠隆剧作的症结。

第三节　周朝俊《红梅记》

周朝俊，生卒年不详，字夷玉，浙江鄞县人。诸生，少有才，能诗，工于填词。于万历三十七年（1609年）之前写出传奇《红梅记》②，又有传奇《李丹记》、《香玉人》等十余种③。

---

① 参见［明］沈德符《顾曲杂言·昙花记》。

② ［明］王稚登《叙〈红梅记〉》（载长乐郑氏藏明刊本《红梅记》前）称，他曾于万历三十七年（1609年）与周朝俊相识，并读其《红梅记》。

③ 参见《甬上耆旧传》、光绪《鄞县志》、民国《鄞县通志》等。

一、寓意与人物

《红梅记》托为南宋事，借当时奸相贾似道劣迹作为点染，而生发出一场生、旦遭际的传奇，颇有抨击权奸的寓意。



图 67　明天启刊《红梅记》插图

《红梅记》中的贾似道，这位集丞相、太师等头衔于一身的人物，借势横行，巧取豪夺，大肆盘剥百姓以供自己的骄奢淫佚之需，却贻误军国大事，致害天下，是一个典型的弄权奸臣。他因游湖偶尔来到天竺寺，便以“不守戒律”[1]诬陷寺中和尚，要把主事者拿下，老和尚慌忙献出“绝细的龙井茶一百斤，雪淡的青笋干五十担”，他才罢休。他因偶尔瞥见宦家小姐卢昭容貌美，便倚势要强娶她为妾，弄得卢氏母女仓促逃难、流离失所。他瞒上欺下，蒙蔽圣听，襄阳被元军围困三年之久，他一直隐匿不报，又不发援兵，致使兵溃城破。在生活上他荒淫无度，为所欲为，家有十院姬妾，供他醉生梦死，终日里不是宴饮纵乐，就是画船箫鼓、载着丽人游湖，侍妾李慧娘只因偶尔赞美了书生一句，便被他砍头示众，其性情的残忍暴虐令人发指。作者极善于利用他人之口来突出贾似道的霸道与横行，剧中多有此种例子，如通过商人之口描述贾似道低价收购官盐、高价卖出，使

① 《古本戏曲丛刊》初集影印郑振铎藏明刊本《红梅记》。

商人尽皆折本，通过舟子之口描述贾似道占了西湖，使舟人尽皆失业，通过农民之口描述贾似道利用推行“公田法”贱价收购土地、兼并民田，使农民大量破产等等。周朝俊借这一形象提醒人们，权奸问题，已经到了祸国殃民的程度。

联系周朝俊的时代背景，我们不能说他的作品不是有感而发。明代虽然为防止权相擅政而不设丞相职位，但由于嘉靖以后皇帝的渎职，以阁臣代行相职之事逐渐成为定例，而内阁大学士三到六人之间的平等关系也逐步变成了主次关系，于是领衔的“首辅”或“元辅”产生，成为事实上的宰相，于是专权纳贿、巧取豪夺也就成为可能和必然。从李东阳、夏言，到严嵩、徐阶、张居正等，专权政治的阴影一直笼罩在明代政坛上，其中如严嵩成为著名的贪奸占险典型。于是，反对权贵、抨击奸臣也就成为这一时代传奇创作不绝于耳的时代旋律。周朝俊以自己的创作加入了这个大合唱。

不过，与李开先《宝剑记》、王世贞《鸣凤记》等传奇不同，周朝俊《红梅记》的重点并未放在朝野政治斗争上，它只把贾似道的罪恶行径作为背景，其前台展现的却是遭受权奸迫害的普通小人物的生活和命运，重笔还是放在生、旦传奇的主体结构上，于是剧作就显现了另外一种面貌。

剧作主角书生裴舜卿，因折梅与卢昭容偶遇而爱恋，得知她将有难时便挺身而出，勇赴贾府辨难，被贾似道禁锢府中并遣人刺杀他，得李慧娘鬼助才得以逃脱。其形象虽有酸腐气却又暗含豪爽，所以汤显祖说：“裴郎虽属多情，却有一种落魄不羁气象，即此可以想见作者胸襟矣。”① 女主角卢昭容也暗恋裴舜卿，但为躲避贾似道的强娶，连夜与母亲逃往扬州，与裴生互失音讯，以后她虽不嫁而在家修道，但形象没有更多的丰富，因而显得较

① 汤显祖《〈红梅记〉总评》，载郑振铎藏明刊本《红梅记》首。

为苍白。

《红梅记》中最具奇异色彩的倒是李慧娘故事的插人。李慧娘先因由衷赞叹“美哉少年”而丧命，后又与裴生人鬼相恋，其命运里充满了悲剧性的传奇因素。李慧娘的魅力在于她直率、勇敢的性格，作为贾似道的侍妾，她竟然当着其面赞叹一位莫名书生，毫不掩藏自己自然天性的表露。被贾似道杀死之后，她一灵不灭，主动去与被抓到贾府的裴生幽会，并救裴生离开贾府。当贾似道严刑拷打众姬妾时，李慧娘之魂又挺身而出，大胆承认自己与裴生的幽情，并尽情戏耍、嘲弄了贾似道。李慧娘的身上体现了强烈的反抗精神，以其一空依傍的性格力量焕发出独特的光彩，从而成为这部剧作中最受欢迎的人物形象。尽管李慧娘的戏不多，但她给人留下极深刻的印象。汤显祖评价李慧娘夜奔裴舜卿的“幽会”一出说：“余作《还魂》传奇，此折最似之。”① 认为李慧娘的魂牵和杜丽娘的梦臆有异曲同工之妙。

二、艺术成就

在万历时期的诸多传奇剧作中，《红梅记》具有自身明显的特点。它的矛盾发展重重叠叠、波澜起伏，一波似平，一波已孕；情节结构绵密交织、环环相扣，旧的过程里潜藏着新的契机；故事推进的节奏十分明显，韵律感强。因此，这个剧具有很浓郁的戏剧性，极适宜于剧场演出，是一部熟谙传奇笔法的作品，得到了汤显祖、王稚登的推奖。

首先，它的布局新奇，不落时套，处处给人以新鲜活泼的感受。它的才子佳人相恋情节本身就避免了常有的模式：李慧娘艳羡书生裴舜卿的风流倜傥，但并不抱与之相会的幻想。裴舜卿因折梅结识卢昭容，为之承难而去，反而和她坐失音讯。李慧娘鬼

① 郑振铎藏明刊本《红梅记》第十三出末。

魂和裴舜卿春风一度，帮助他逃脱政治迫害，裴舜卿却又被小人纠缠，不得和卢女团聚。剧情揭示了社会生活的生动性与复杂性，提供了新鲜的人际场景。

描写闺中相思也是历来传奇旧套，物候多为春华秋实，人物常是感时下泪之属。此剧中卢小姐与裴生音讯皆无，此前还误听贾似道谣言，以为裴生被招为贾府高婿，因此心绪纷乱渺茫，无法排遣。这种微妙的感情波澜怎么表现？作者神笔一运，竟然招来了花鼓艺人唱古诗，叹尽花开花落、红颜白首、征人远戍、青春孤栖。卢氏则听一首，作"泪，长叹介"，再听一首，作"泪，呜咽介"，寥寥两笔提示，些许舞台动作，就把她的复杂内心情感揭示明白。怪不得汤显祖说："写闺怨亦宛而多情。"①

在经历了种种艰难阻隔之后，终于发生了人物命运的逆转：贾似道被参罢官去职，裴俊卿顺利赴试后打探到卢小姐下落访踪而至，经过解释二人疑窦尽消、深情陡长，这时，按照一般的传奇套数，就仅剩下后面的科举高中、有情人完姻的大团圆一场了。然而此剧笔锋一转，又掀波折：在裴、卢互诉衷肠之夜，竟然又被一个呆子打断好梦，将二人扭送县衙，讼为通奸。这就是卢小姐那位一直害单相思的表弟曹悦的可笑行径，但在情理之中。于是又经过一番惊吓周折，才由裴生旧友、掌理刑讼的李某出面平息了风波，并送二人毕姻。可贵的是，剧中这一转折是从其情节逻辑里自然衍生出来，决没有突兀感和赘疣感，这就得力于剧作前面的预先铺排和埋设伏笔了。汤显祖《〈红梅记〉总评》说其"下卷如曹悦种种波澜，悉妙于点缀，词坛若此者，亦不可多得。"

即使是剧中采纳当时传奇的一般做法，例如描写科场考试情景，作者也力图别出新意。明传奇里写到士子应试，习常的做法

① 郑振铎藏明刊本《红梅记》第二十出末。

是拿几个愚痴秀才出乖露丑开玩笑，脱离具体场景和人物地插科打诨一番，既敷叙了必要过场，又不冷场，但其中的调笑者已经不像参考秀才而成为打诨角色自身。《红梅记》虽然也采取了类似做法，但却经过独特设计，插科打诨而又不超出人物性格范围，使一位呆板秀才的情态毕现。它从这位生员请教考试题目内涵的情节生发开来，玩了一场绕口令：

> 第三个题目是"古之人古之人"。却是这一章书有两个"古之人古之人"。前边有一个"古之人古之人"，后边有一个"古之人古之人"。生员要做了前边的"古之人古之人"，只怕老大人出的"古之人古之人"是后边的"古之人古之人"。生员要做了后边的"古之人古之人"，只怕老大人出的"古之人古之人"又是前边的"古之人古之人"。请老大人说明了"古之人古之人"是前边的"古之人古之人"，生员好做前边的"古之人古之人"，省得错做了后边的"古之人古之人"。若是后边的"古之人古之人"，生员好做后边的"古之人古之人"，省得错做了前边的"古之人古之人"。

一篇念毕，令人忍俊不禁，一个呆滞古板的学究先生活现在面前，可以想见它的剧场效果一定极强。汤显祖的评点专门在这里指出："新诨。"又评曰："考试每属此等，然此折颇新快。"①

在万历传奇创作的高峰时期，众多作品喷涌而出，时而不免影抄前人或互相蹈袭，一些曲学家专门向作者提出"勿落套"的警告②。而周朝俊此作确实独出心裁，从故事结构、人物命运发

① 郑振铎藏明刊本《红梅记》第二十七出末。

② 参见［明］王骥德《曲律·论剧戏第三十》。

展到结尾时的一波三折，都颇具新意。因而王稚登《叙〈红梅记〉》称道说："其布格新奇而毫不落于时套。"①

其次，它的情节发展迂回宛转，令人目不暇接，有美不胜收之感。由于周朝俊的精心安排，它的人物时而陷于绝境，时而绝处逢生，戏剧情境时而险恶无比，时而柳暗花明，牵动着观者的情感也时而紧张，时而松弛，带来此剧强烈的感染力。汤显祖称赞它"文情戏眼，委曲有致"②，确为知音。例如卢昭容被贾似道看中，正值焦虑无计时，偏有裴舜卿酒醉路过卢府门外，想起红梅之情，大胆闯入府中窥探，于是见义勇为，冒充卢婿而去见贾。卢家心情稍定，却又传出贾氏以女妻裴、仍要来抢卢氏的恶讯，不得不落荒而逃。裴生历尽辛苦，终于与卢小姐相会，竟然又被扭赴公堂，前途未卜。

周朝俊长于情节编织，总是在无路处引出路来。裴生从贾府逃出，卢小姐已随母亲潜往扬州，两人天涯隔绝，本无望再相见，但作者妙笔一运，即出转机：卢母遣外甥曹悦赴临安打理家产，曹悦心想卢小姐，欲卖去其产绝她返家之念，恰值裴舜卿与郭稚恭二人为温课寻房，裴氏想起卢宅红梅阁清雅，现又无人居住，二人来至，恰遇曹悦卖房，探询而知消息，导致了裴生的赴扬州寻卢氏。裴生至扬州，偌大的城市，哪里寻找，谁想卢小姐因曹悦不肯供养吃食，自作针线遣丫环朝霞到城中去卖，恰好撞上，并为裴生解开曹悦诬言卢小姐已许配曹悦的嫌疑，为之约会夜中。

就连次要人物曹悦的命运安排也未草草，作了加意设计，于是有了最后的"空喜"一场：堂官李子春为摆脱曹悦胡搅蛮缠，哄他说即将着人押送卢小姐与他成亲，曹悦欢天喜地回家准备酒

① 见于《古本戏曲丛刊》初集影印郑振铎藏明刊本《红梅记》。

② 郑振铎藏明刊本《红梅记》全剧末。

席，大宴宾朋，穿上婚服等待花轿来临，来的轿子却是李子春接卢母回临安的，曹悦在一厢情愿的梦臆中落个肥皂泡破灭的结果，作者借以嘲笑了世俗所谓“癞蛤蟆想吃天鹅肉”的痴心妄想。汤显祖在此折指出：“妙甚。皆文人波澜处。”①

其三，它的词语真切秀逸，各从人物心底流出，处处本色质朴，绝不填塞故实。周朝俊极善于借人物眼前景、心中事而代人物立言，词采华赡而又自然天成。即使是丑角科诨语言，也极其符合身分与情境。例如第七出“瞥见”开场，丑扮舟子在西湖里摇船唱歌，所唱为：“不愿无来不愿有，只愿把西湖化作酒。寻常眠在柳堤边，一浪泼来呷一口。”外角打诨说：“怎吃得许多寡酒。”丑应曰：“哥，西湖若化了酒，少不得把雷峰塔也变个酱瓜儿配酒。”借其眼前景随意点染，既于似不经意中状摹了环境，又充满了生活情趣。所以王穉登《叙〈红梅记〉》说：“其词真，其调俊，其情宛而畅。”“削尽繁华，独存本色。”祁彪佳《远山堂曲品》也说：“手笔轻倩，每有秀色浮动曲白间，当是时调之隽。”

剧中其他精彩处还多，小处、细节都不草草。例如府学三位秀才，就作三样禀性，结局也有异，对比鲜明，不似其他传奇一味只作帮衬，缺乏性格比照。郭穉恭方正不阿，蔑视贾似道，不识春情；裴舜卿风流酸呆，敢于替人受难，忠厚志诚；李子春少志短才，做些拍马勾当，见风转舵。三人在人格上各有差距，于是最终结局亦有异：郭穉恭考中进士一甲第二，裴舜卿考中进士一甲第三，李子春只能捐个问案堂官，但却为他最终圆成裴生好事留下道路。作者对于三人的爱憎褒贬都寓于对其性格的刻画之中。

周朝俊还注意吸收当时民间花鼓歌舞形式，将其引入戏中，

① 郑振铎藏明刊本《红梅记》第三十三出末。

于第十九、二十两出插入两段花鼓表演，效果极佳。凤阳花鼓是当时全国知名的歌舞，因为《红梅记》的采纳，它从此进入戏曲舞台，受到广泛欢迎。于是《红梅记》中打花鼓的内容后来就被敷演成专门调笑的折子戏，盛为流行于地方戏舞台。

《红梅记》有如许多的长处，它受到传奇家王稚登、汤显祖的很高赞誉就很自然了。王稚登《叙〈红梅记〉》说："嘻，周郎可为善顾曲焉。"汤显祖《红梅记》总评甚至将《红梅记》与《西厢记》、《牡丹亭》相提并论，说是"大都曲中光景，依稀《西厢》、《牡丹亭》之季孟间。"汤显祖在填词方面一向颇为自负，绝少如此称许他人，例如他称颂梅鼎祚《玉合记》，也仅以自己早期的不成熟之作《紫箫记》作比[①]，这里竟然承认《红梅记》的成就能够和他的代表作《牡丹亭》相当，一方面固然说明汤显祖仍有谦虚一面，另一方面也表明了对此剧推许之深。

当然，周朝俊此剧也有明显的败笔，即其中的"鬼辩"一出。李慧娘放走裴生，贾似道拷打众姬妾，要问出是谁之责，李慧娘不忍众姐妹受苦，出场与贾对质。这本来是很好的戏剧情境，但周朝俊未写好。他让李慧娘上场边偷听贾似道拷打众女，边在一旁唱曲，而当她唱时众人的动作就只好停下来等，形成冷场。当她现身而出后，贾似道竟然认不出就是已死的李慧娘，与之对答半天，又要用剑来砍她，李慧娘竟然害怕，太缺了鬼气。全剧精彩，一出败笔，实在让人可惜，于是就有后来才子袁于令出面为之改订。袁氏改本先让贾似道拷打众姬后[②]，将她们押下，然后李魂再上场，上场即显灵异，使贾似道在惊惧中与之对答，此时李慧娘是鬼，口气强硬，贾氏则又急又怕，最后一跌结

---

① 参见汤显祖《〈玉合记〉题词》，《汤显祖诗文集》，上海人民出版社 1982 年版，下册第 1092 页。

② 参见袁于令剑啸阁改本《红梅记》。长乐郑氏藏明刊本《红梅记》于卷上末尾也附录了袁氏改本的"鬼辩"一出。

束。改本确实强出一筹，完善了李慧娘的性格与形象，也更为符合戏剧情境，因此为世人认可。汤显祖《红梅记》总评曾论到了此折的修改，说是“上卷末折拷伎，平章诸妾跪立满前，而鬼旦出场，一人独唱长曲，使合场皆冷，及似道与众妾直到后来才知是慧娘阴魂，苦无意味。毕竟依新改一折名‘鬼辩’者方是，演者皆从之矣。”后世昆曲舞台上此出一直用的是改本。

第四节　叶宪祖和他的《鸾鎞记》

一、生平与创作

叶宪祖以《鸾鎞记》知名，而《鸾鎞记》则以它对新的社会思潮、新的人生准则的应和而出色。叶宪祖之所以能够在这部传奇创作中不拘一格，独出心裁，与他的身世、为人有着密不可分的关系。

叶宪祖（1566～1641年）字美度，一字相攸，号六桐，别号槲园居士。浙江余姚人。他生而颖异，酷爱读书，于万历二十二年（1594年）中乡试。以后二十五年间，屡考屡败，直到万历四十七年（1619年），五十三岁的叶宪祖才得以进士及第。初任广东新会县令，有政声。考选入京后，迁大理寺评事，转工部主事。因触怒阉党魏忠贤，被削籍回乡。崇祯间重新起用，累官至广西按察使。①

由于长期的科场不得志，叶宪祖寄情于词曲，他自己说是“落魄归来思不禁，还将曲部细搜寻”②，因而在戏曲创作上投入了大量的精力。他与当时曲家吕天成、王骥德、王澹等过往交

① 参见［清］黄宗羲《南雷文定》卷五《外舅广西按察使六桐叶公改葬墓志铭》、光绪《余姚县志》等。

② 中国艺术研究院戏曲研究所资料室藏红格抄本《鸾鎞记》第三十四出末下场诗。

游，议论曲学，著有传奇六种：《鸾锦记》、《金锁记》、《玉麟记》、《双卿记》、《四艳记》、《宝铃记》，杂剧二十一种，传世有十二种：《夭桃纨扇》、《碧莲绣符》、《丹桂钿盒》、《素梅玉蟾》（四种合称《四艳记》）、《壮荆卿易水离情》、《北邙说法》、《俏佳人巧合团花凤》、《灌将军使酒骂座记》、《金翠寒衣记》、《琴心雅调》、《三女成姻》、《渭塘梦》。

叶宪祖的传奇今存《鸾锦记》和《金锁记》两种，前者为其代表作。《金锁记》用南曲改写元代关汉卿杂剧《窦娥冤》，使之得以留传后世，亦有功劳。叶宪祖的杂剧创作颇有成就，祁彪佳《远山堂剧品》将其中的十八种都归入雅品。叶宪祖熟悉音律，戏曲创作皆遵格守韵，为当时曲家所赏，吕天成《曲品》卷下说他“当是词隐高足”，将他划归沈璟格律一派。清人焦循《剧说》卷五对他评价颇高：“……生平至处在填词。一时玉茗、太乙，人所脍炙，而粉筐黛器，高张绝弦，其佳者亦是搜牢元人成句。公古澹本色，街谈巷语，亦化神奇，得元人之髓。”

二、时代奇气

科考的不顺利，使叶宪祖转而广泛涉猎时代新论，接触到了许多进步思想，因而，和万历时期许多文人一样，叶宪祖的创作中透示出新颖的人生观念，时时烙印有时代的鲜明特色。

《鸾锦记》假借晚唐诗人温庭筠、贾岛，女道士鱼玄机，宰相令狐陶等人事迹，添补一些人物，敷演成一场有声有色的才子佳人传奇，以其人物的奇异与构设的巧妙，得到人们的注目。作者在剧中大力鼓吹才情第一的时代文人观念，剧中男女主角及其朋友，不是才子就是才女，个个文质彬彬、才情敏捷，又彼此互相思慕、暗地倾心，而权臣贵宦、公子王孙则不是庸人俗格，就是附庸风雅，反复遭到嘲弄，作者借此表达了他对人生的价值判断。

其中最有特色的是身兼寡妇和道姑两重身分的青年女子鱼玄机的一段人生经历。剧作以其崭新的思想见解和丝丝入扣的文学笔触，为这一形象注入了鲜明的时代特点和丰富的内心世界，使之打破了传统的文学描写中女性必定“温良恭俭让”的性格模式，从而成为有个性、有主见、有胆有识、敢作敢为的“这一个”。

鱼玄机写得极有奇气。作为一个待字闺中的少女，她不愿过终日锁闭深闺、专课女红的日子，而选择了出门结友、往来作伴、互相吟诗唱和的男性生活方式。当女文友赵文姝准备以死抗拒权相令狐陶逼她为李补阙做妾的计划之时，鱼玄机仗义相帮，为了姐妹之间的情义，不惜以身相替。这种义气，岂是前代女子所能想象出来的？李补阙暴亡而娶妾落空，鱼玄机借机出家为咸宜观女道士，又选择了一条独特的守身之路。长安子弟因其才貌名重趋之若鹜，鱼玄机一概不睬，但当她与当代才子温飞卿诗文相酬、深感得遇知音时，便当机立断，赋诗赠镪，与之自订婚姻之约。

鱼玄机这一形象塑造中寄托着剧作者对束缚女性身心之旧传统和旧礼教的摒弃，以及从平等观念出发对女性生活所形成的新的认识和见解。女性应该和男性一样，也有交友的自由，也应该自己对自己作主，甚至自己去选择终身伴侣。这正是万历时期的进步文人在当时人文思潮的影响下产生的新理想。

在这部传奇中，我们注意到作者对于当时科举之弊作了极力抨击，对于保持独立人格的举子则作了大力的赞颂。传奇塑造的几位正面人物形象身上，体现了那一时代的文人所推崇的气节、意气和蔑视权贵的精神。书生杜羔、温庭筠与贾岛是同年好友，三人相约一起赴京应试。丞相令狐陶素知温庭筠才华横溢，欲令为其儿子假手代试，许以荣华富贵，被温庭筠断然拒绝。谗佞小人胡谈，依附令狐陶，遭到三人斥责，他心中怀恨，到令狐陶处

挑拨离间。令狐陶怒，命试官留意。考过榜出，令狐陶之子和胡谈都考中，三位才子朋友却全部被黜，贾岛因此愤而剃度为僧，说是“纵教书向窗前读，无奈场中不论文”[1]，从此避迹世外，再不以读书为念。

作者对于科举弊病的抨击是有感而发。就在他初步考场之途时，这一通过学识慎选人才的通道已经被私念侵蚀了，明沈德符《万历野获编》卷十六说：“至嘉靖末年，时文亢滥，千篇一律，记诵稍多，即掇第如寄，而无赖孝廉，久弃帖括者，尽抄录小本，挟以入试。”到了万历之后，明代党争与权力的角逐已成众所周知的秘密，当朝阉宦、权臣结党营私，乱拉裙带关系，闹得科场混乱不堪，试堂作弊、行贿进谗的行为业已公开化。明徐复祚《三家村老委谈》说：“余自丙子至今五十年来，目击科场之坏，日甚一日，善哉。韩礼部名桂之言曰：‘我朝三百年来公道赖有科场一事，自权相作佣，公道悉坏，势之所极不能亟反。士子以侥幸为能，主司以文场为市，利在则从利，势在则从势，录其子以及人之子，因其亲以及人之亲，遂至上下相同、名义扫地。虽明宪在前，国法在上，而犯者接踵相继，致使富贵有力者，曳白可以衣紫；寒酸无援者，倚马不得登龙。此忠臣义士所以扼腕而不平也’。”正是基于此种状况，作者才借剧中人贾岛之口发抒心中的不平：“总因拾芥儿曹易，益遣登科我辈难”，“逐狡兔人争捷，守枯株我独愚。靠家风没个亲家护，赂权门少的钱神铸，换儒衣羞把新声度。纵教曳白自登科，饶咱制锦空延伫。”这些充满无奈、不满的声音，是作者长期辗转反侧于科场成功大门之外所产生的人生感慨。这种感慨在明传奇中还是不多见的，正如黄宗羲在为叶宪祖所作墓志铭中所指出的：“如《鸾镜》借

① ［明］毛晋刊《六十种曲》本《鸾镜记》。下同不注。

贾岛以发舒二十余年公车之苦，固有明第一手矣。"①

三、技巧特点

《鸾镱记》不仅以鲜明的倾向性取胜，而且以娴熟的编剧技巧见长。其最突出的特点在于打破了以往传奇"一生一旦"为主的情节模式，而代之以"二生二旦"双主角的情节线，这样就使剧作从通常的单线结构变成了双线结构，而两条线索又互相纠葛，彼此互为因果，使得双线结构的戏在观赏时并未令观众觉得有游离发权之感，反而更觉情趣盎然、峰回路转，收到异常的效果。剧中男主角杜羔与温庭筠为学友，女主角赵文姝则与鱼玄机为诗盟。鱼玄机代赵文姝赴难至京，落籍为女道士。杜羔与温庭筠一同赴试落第，杜返家途中接妻激励诗而止，别寻去处发愤攻读，势必夺魁然后见妻面。温庭筠则在京问花，得与鱼玄机诗词相会。后杜、温皆中，杜娶赵文姝至京，杜、赵共同玉成温庭筠和鱼玄机的婚事，双双大团圆。

《鸾镱记》的双线结构之所以得出奇效，全在于一件关键性道具——鸾镱的巧妙运用上。作者利用它作为穿插、缝合两条线索的针线，使得情节之间建立起有机联系，鸾镱成为连接几人爱情、友情和婚姻的纽带与见证，其作用不可小看。初时杜羔娶赵文姝为妻，以一双鸾镱下聘，赵与鱼分别时赠以单鸾镱。鱼玄机爱恋温庭筠，将鸾镱转赠与他，后为鸾镱真正的主人杜羔所见。杜以此知温、鱼心意，由妻子出面促成鱼玄机还俗，与温庭筠成就良缘。"得成比目何辞死"、"愿作鸳鸯不羡仙"，赵文姝、鱼玄机二人最后互相称道对方的诗句，是姐妹二人一段悲欢离合之情的真实写照，也是这一对鸾镱由分到合的最终原因。因而，尽管鸾镱在剧中出现的次数并不频繁，但却成为纵横于整部剧作中的"戏眼"。

① [清] 黄宗羲《外舅广西按察使六桐叶公改葬墓志铭》，《南雷文定》卷五。

第五节　其他作家

一、徐复祚及其创作

徐复祚（1560～?年）一名笃儒，字阳初，改字讷川，号暮竹、三家村老，别署阳初子、忍辱头陀等。江苏常熟人。出生于显赫的官宦之家，祖父徐栻万历初年曾任南京工部尚书。幼而好学苦读，博学能文，尤攻词曲，才度两美，是一享誉琴川（即常熟）的贵公子。发妻为苏州名士"三张"张燕翼的女儿、张凤翼的侄女。万历九年（1581年）祖父去世而失势，万历十三年（1585年）乡试后为人告发"贿买科场"，次年始断为诬，但十年间阴影不解。[1]

徐复祚此后不复科考，以笔耕为生，撰写了《宵光记》、《题塔记》、《红梨记》等一批传奇剧本。但即使是在他的创作生涯中，也同样命运淹蹇，有人心怀叵测地从其作品中穿凿附会、罗织罪名，对之肆意攻讦。在其《三家村老委谈》卷三中，徐复祚忿忿地谈到此事："夫余所作词曲，金元小伎耳，上之不能博高名，次复不能图显利，拾文人唾弃之余，供酒间谑浪之具，不过无聊之计，假此以磨岁耳，何关世事，安所□□（托讽），而亦烦李定诸人毒吻耶？庚戌成《红梨》后，遂烧却笔砚。"直到很久以后，徐复祚才又重新拿起笔来。晚年徐复祚安贫乐道，埋头著述，撰成杂著《三家村老委谈》三十六卷，《家儿私语》一卷，编写《南北词广韵选》一部，另有《投梭记》、《题桥记》、《梧桐雨》传奇和《一文钱》杂剧问世。徐复祚与戏曲家梅鼎祚、孙柚有交往，其《三家村老委谈》中有论曲部分，于曲学极有见解。

由于写作传奇的直接目的是养家糊口，故而徐复祚在创作中十分注重情节设置的传奇性、新鲜感以及对轻喜剧风格的把握，

① 参见徐复祚《三家村老委谈》、王应奎《柳南随笔》卷一等。

这使得他的传奇作品都具有相当强的戏剧性，适合于舞台观赏。《红梨记》中，书生赵汝州与妓女谢素秋数度离合、几经磨难，终于毕愿之后，赵汝州每日里缠绵于两情欢洽，不肯前去赴试，于是便由花婆假告赵生谢氏是女鬼所化，专以蛊惑男人为生，吓得赵鼠窜而去。功名成就之后二人重聚，自然生发出一系列的喜剧场面，令观众忍俊不禁。明时玉禅道人《题〈红梨记〉传奇》称颂其情节设置是"乍喜而乍戚，已合而乍离，疑真疑假，惊信惊误"①，颇说出其特色。与《绣襦记》中妓女李亚仙以剔目毁容的方式来激励书生郑元和奋发上进相比，这部剧作虽然在情操上差逊极远，但却显得别具一格。《投梭记》中的情境安排也极尽离奇跳荡之巧。与男主人公谢幼舆有婚姻之约的民女元缥风，忽而被继母逼良为娼，忽而被骗至船上运往边鄙之地，半路上又被以五百两银子卖给赛社的人们以充"伊尼大王"庙的祭品，但次次都是有惊无险，使观众的心忽而提起来、忽而落下去。由于其技巧的娴熟，作品也得到当



图68　明万历范律之校刊《红梨记》插图

① 刊于明朱墨套印本《红梨记》卷首。

时一些人的极口赞誉，例如凌濛初《谭曲杂札》说：“《红梨花》一记，其称琴川本者，大是当家手，佳思佳句，直逼元人处，非近来数家所罢。才具虽小狭于汤，然排置停匀调妥，汤亦不及。”

在坎坷的生活境况中辗转度日、蹉跎一生的徐复祚不可能对社会持心平气和的态度。在其《红梨记》和《投梭记》等传奇创作中，他借着男女主人公的离合聚散，展现了一幅幅皇帝昏庸、奸臣卖国、蛮兵肆虐的时代画卷。杂剧《一文钱》更是一部尖刻的讽刺剧，社会底层剥削者贪婪、自私、吝啬、刻薄的丑行恶态，在他犀利的笔锋之下无处逃遁。《一文钱》的情节显得极其夸张怪诞：财主卢至，“家道富饶，区宅僮牧何止数百千，水碓膏田不下亿万计”①，但他却吝啬到了极点，家中妻儿奴婢，每人每天只“给米二合，其余一些不管”。小儿子苦死要吃园中李子，就被他扣除了一天的二合米。自己肚子饿了，走出去想碰见朋友赚一碗饭吃，路上拾了一文钱，如获至宝，初时不舍得花，直到饥肠辘辘，才决定挥霍一番，买了把芝麻，要“逐粒儿慢慢的吃”，又恐有鸟、犬在旁窥伺，躲到鸟兽不至的树丛中去吃。这种夸张笔调，与元杂剧《看钱奴》有着异曲同工之妙。后来释迦牟尼幻化为卢至，将其家财散尽，卢至告到佛前，释迦又幻化出五位卢至来，弄得卢至自己也不知谁真谁假了，作者从而得出“万法千门总是空，莫思计较与牢笼”的虚无主义结论，反映了他晚年对世事的失望态度。

徐复祚出于自己特殊的人生经历，写出了有特色的作品。他的剧作大多能够奏之场上，发挥很大的社会影响，我们从明末祁彪佳的日记里可以看到，他的《一文钱》、《宵光记》、《题塔记》、《投梭记》、《红梨记》都曾盛演。但是，徐复祚过分沉湎于个人的功名和社会地位得失，势必对天下事感觉漠然。例如他囿于出

① ［明］沈泰刊《盛明杂剧》本。

身和教养，对当时公开与阉逆魏忠贤为敌的东林党人持敌对的态度。这种矛盾思想伴随着他的一生，也使他与其他剧作家有了鲜明的区别。

二、愤世嫉俗的陈与郊

陈与郊（1544～1611年）字广野，号隅阳，别署玉阳仙史、高漫卿、任诞轩等。浙江海宁人，迁居钱塘。万历二年（1574年）进士，授河南府推官，有政声，后历任吏科给事中、都给事中、提督四夷馆、太常寺少卿等职。万历十九年（1591年）丁母忧返故里，不复出。陈与郊性嗜学，好屈宋扬马赋，文章高古，善词曲。一生著述甚多，有传奇四种：《樱桃梦》、《鹦鹉洲》、《麒麟罽》、《灵宝刀》，总名《詅痴符》。又有杂剧五种：《昭君出塞》、《文姬入塞》、《袁氏义犬》、《中山狼》、《淮阴侯》。又有《隅园集》、《蘋川集》、《黄门集》以及《三礼广义》、《方言类聚》、《古今乐考》、《葬录》、《文选章句》、《广修辞指南》、《杜律注评》、《晋书钩元》等。①

多年的官宦生活和相继的林下潜隐，赋予陈与郊的是一种深深的忧世意识。宦海浮沉、升迁荣辱、世态炎凉、人情冷暖，使他更多从道德的角度去思考人生，他的戏曲创作，多是从这一基点出发而捕捉到了社会的弊病，其中充满了作者的愤世嫉俗之气和对人性劣迹的强力抨击。《樱桃梦》写卢生梦中入仕，在仕途上反复经历升降穷通，在这一过程中，势利小人张虚、李真等以及整个官场都以其官运为升降表，朝炎暮凉，翻手云雨，时而趋炎附势，时而落井下石，写尽人间薄幸。祁彪佳《远山堂曲品·逸品》称颂此剧"炎冷、合离，如浪翻波叠，不可捉摸，乃肖梦境"。并说："先生此记，尽泄其慨世之语，而其才情宕逸，皆不

① 参见康熙《浙江通志》、康熙《海宁县志》、康熙《顺德府志》等。

可一世。乃其守律正音，则居然老宿也。”《灵宝刀》是改编的李开先《宝剑记》，陈与郊将原剧中高俅的心腹帮凶陆谦写成林冲的结义兄弟，极力描写他背义弃友、投靠权奸以谋取私利，帮助高俅陷害林冲的卑劣行为，其目的在于痛斥世人的背信弃义。《义犬记》写袁粲的门生兼义子狄灵庆在其失势时，为了“官升三级，赏赐千金”，竟将前来寻求救护的袁家幼子出首于仇人。后来，袁家的义犬将狄咬死，代天惩罚了这种见利忘义的行为。祁彪佳《远山堂剧品》将其列入雅品，说是“先生林居时大不得意，作此词以愧门墙之负心者”，大概所说有中。陈与郊在他这种特殊的社会感觉促使下，还重写了《中山狼》一剧，使之与康海、王九思、汪廷讷的同名杂剧并列。祁彪佳《远山堂剧品·雅品》说他“借中山狼唾骂世人，说得透快。当为醒世一编，勿复作词曲观也”。陈与郊其他一些作品也大多染有他悲凉心境的色彩，例如《淮阴侯》哀悼韩信“飞鸟尽、良弓藏，狡兔死、走狗烹”，因功获罪的遭遇；《昭君出塞》、《文姬入塞》感叹红颜薄命的人生惆怅等。陈与郊剧作中一再出现的社会阴影意象，构成了他鲜明的风格特色。



图 69　明万历二十六年（1598 年）海昌陈氏刊《诊痴符·灵宝刀》插图

陈与郊的传奇创作曾受到当时曲家卓人月的独赏，他把陈与

郑和袁于令的各四部传奇并称作“南曲之最”[1]。但陈与郑毕竟不是一位纯粹意义上的曲家，他只是和大部分传奇作家一样，想借创作来抒发自己的人世感慨，因而其剧作也就不可避免地存在着一些不尽如人意之处。其最主要的缺陷有两点，一是创作多因袭旧的题材，几乎没有自己的新创，二是多为文学性强的案头之作，很难奏之场上，影响了这些剧作的进一步流传。

三、王衡和他的《郁轮袍》

与陈与郑对日益浇漓败坏的世风耿耿于怀不同，王衡则将其郁郁不平的愤恨，发泄在科举制度的弊病和庸人的世俗之见上。

王衡（1561～1609年）字辰玉，号缑山，别署蘅芜堂主人。江苏太仓人。为万历年间显赫一时的宰相王锡爵之子。其父有文名，与其叔父王鼎锡、同族的王世贞、王世懋并称“四王”。王衡自幼博览群书，能诗善书，名动海内。然而，高贵的门第和卓越的才华，却未能保佑他科举的一帆风顺，反而成为他一再败北的原因。万历时期内阁与言官之间激烈的党争，不仅使当时的朝政混乱腐败，而且殃及当事者的子孙。王衡万历十八年（1890年）应顺天乡试，录取为第一，但却遭到弹劾，指斥其中试是考官徇私舞弊的结果。王衡蒙此不白之冤，愤而离京，回到江南故里，不复应试。直到万历二十九年（1601年），王锡爵罢相很久之后，他才中了进士，授翰林院编修。随后他即辞官归里，在诗文戏曲创作中寻找寄托[2]。所作有《缑山集》、《纪游稿》、《归田词》等，以及杂剧五种：《郁轮袍》、《没奈何》、《真傀儡》、《再生缘》、《裴湛和合》。其中《郁轮袍》为其代表作。

《郁轮袍》取材于薛用弱《集异记》所记唐代诗人王维的故

① 参见［清］焦循《剧说》卷四引卓人月为孟称舜《残唐再创》杂剧所写小引。
② 参见［清］钱谦益《列朝诗集小传》丁集下等。

事，但却反其意而铺叙之，将一个才子幸遇的题材改写为才子不遇的内容。剧中的王维有着“超世之才”①，欲恃一己才华而科举夺桂，心想“凭我的才名，怕道功名不到手”。不幸当时世风浇薄，科考也不凭真才实学，被权倾一世的王公贵戚凭己意所左右，只要他们出面“嘱托”便“风也般行”。歧王想借王维的才华来巩固自己的势力和地位，要带王维扮作乐工去为秉权的九公主呈诗献技，以博取状元，被王维拒绝。士子王推不学无术，利欲熏心，不惜吹牛撒谎，假冒王维之名去骗取富贵。而操纵着考场关节的主试官赵履温，头脑中装的全是依权附势，谋求高位。于是，不择手段的王推中了状元，而德才兼备的王维却名落孙山，愤而归隐。这是一部带有强烈愤世嫉俗之感的作品，其中多有刺世之言，如：“我羞杀那世间人呵，挜相知先通些文字，揭榜前先认下主司”；“怕的是半白半黑主司的眼睛，忽青忽黄纱帽的面孔。秀才家在他面前，掂不得斤，簸不得两，高不就，低不凑，这个难哩”；“搏得到云生两翅，都不过三分钱二分命一分诗”等等。正如沈泰在《盛明杂剧》本《郁轮袍》眉批里所言：



图 70　明崇祯刊《白雪斋五种曲·郁轮袍》插图

① ［明］沈泰刻《盛明杂剧》本。

"辰玉满腔愤懑，借摩诘（王维）作题目，故能言一己所欲言，畅世人所未畅，阅此，则登科录正不必作，千佛名经焚香顶礼矣。"当然，文辞中间，也流露出作者对于自己科举遭遇的愤愤不平，其中多有这样的句子："我只道天下惟有文章公器，称得斤簸得两，若也好颠白做黑，这万言书便是钩人的状子，考功郎便是摘字的曹司。"他还通过王维的嘴说："则王维诗是大大一个对证，难道叫得做文理不通，倩人代考的来？"王衡在剧中一方面指责了科场取人不取文，一方面又指责了世人论人不论文，从正反两方面对于科举制度的弊病发出了质疑。当然，在现实不可改变的情况下，他也只能像历代才子一样退避三舍，求得内心的平静，走归隐的道路："归去来兮，理不开清泾浊渭。我待脱青鞋，换了朱衣。"

四、王玉峰《焚香记》

王玉峰生平不详，仅据吕天成《曲品》卷上王玉峰小传，知为江苏松江（今上海市松江县）人。所作《焚香记》，曾饮誉一时。

王魁负心，桂英索命。这个早在宋代就出现的故事，到了明人的笔下，却变成了王魁不负桂英的新作，杨文奎有《王魁不负心》杂剧、无名氏有《桂英诬王魁》南戏，都是对宋代南戏《王魁负桂英》的翻案之作。为书生翻案剧出现于元代书生地位急剧下落之时，剧作者已经不忍将其主人公放在道德审判的祭台之上。明中叶以后以"至情"为号召的人文思潮，更是唤起了人们对于男女至情理想的追求，因而，改悲剧为喜剧，改毁灭为团圆，遂成为一时的创作风气。根据唐传奇《霍小玉传》改编的《紫钗记》，改李益为不负心，只是卢太尉赘婿不得、从中梗阻；根据元杂剧《窦娥冤》改编的《金锁记》，改窦娥的丈夫为未死，窦娥也在临刑时遇救；根据元杂剧《赵氏孤儿》改编的《八义记》，甚至"孤儿"的父母都没有死。因此明末清初人王安节曾

在一则批语中指出："近日人情世故，总以翻案为奇[①]。"具体到王魁的故事来说，王玉峰在《焚香记》中的戏剧化处理，则成为同类题材中的经典之作。

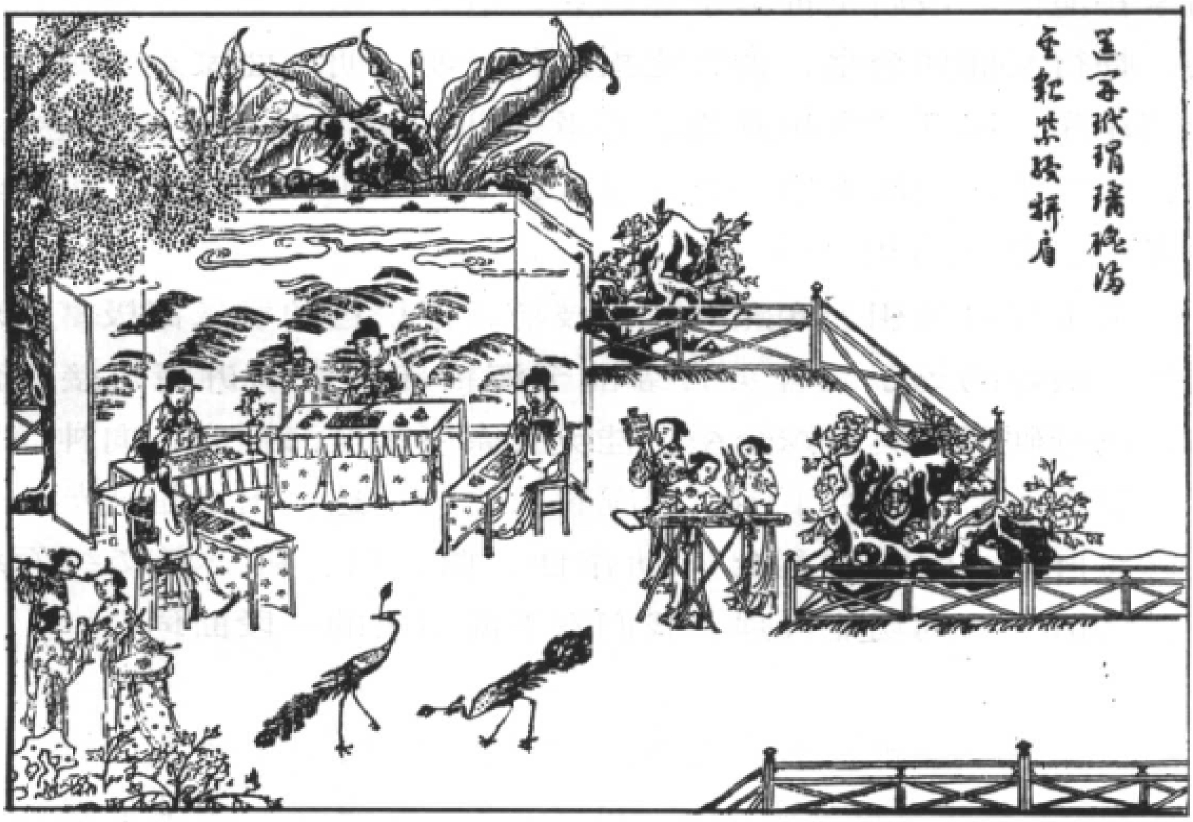


图 71　明崇祯刊《焚香记》插图

《焚香记》里的王魁与敫桂英两厢情好，曾于海神庙盟白头誓。后王魁赴京应试考中，被授予徐州佥判，匆匆赴任，只托付一位便人带信回家，却被一心谋娶桂英的坏人金垒施计篡改成休书，造成了桂英缢死未遂的悲剧。虽然改信的情节设置蹈袭了《荆钗记》，遭到一些人的批评，但其后的情节却宛转变化、愈演愈奇，颇给人以山重水复的感觉。桂英在海神庙状告王魁，海神勾来王魁魂魄审理明白。王魁似在梦中有所感觉，于是到达任所

① 参见［清］李渔《闲情偶寄·词曲部·结构第一》。

之后即派手下回去搬取桂英，却被贼兵围城所阻。金垒贿使一位兵丁到桂英家中行乞，假称徐州溃卒，谎报王魁战死，幸而桂英这番不再轻信。王魁设计破了贼兵，贼兵怒而转攻莱阳，欲取王魁家眷泄愤。最后是种谔杀尽贼兵，遣人护送王魁家眷赴徐州相会，临行又捕住金垒，善恶之报件件分明。明末曲家袁于令曾为此剧作序，说其"愈出愈奇，悲欢沓见，离合环生。读至卷尽，如长江怒涛，上涌下溜，突兀起伏，不可测识，真文情之极其纡曲者"①，所见有得。

王玉峰具备相当娴熟的戏剧技巧，他设置的场景都极富有戏剧性。最好的场子是桂英自缢前至海神庙神像前诉冤。接到休书，鸨母硬逼桂英改嫁金垒，桂英无奈中来至海神庙，向神像哭诉，字字泣血，声声下泪，景况感人之极。这一出戏是桂英一个人自演自唱，但却写得极有动作性，曲、白、科三者交织而统一，传情达意的功能极强。我们看下面引出的一段曲词：

> 【小梁州】那厮他欺罔神灵恣己为，全不怕冥法幽司。大王爷与奴家做个主麽！呀，一任咱一拜一悲啼肝肠碎，怎不解这情辞。判官爷，你与我在大王面前方便一声。判官爷，那日从头至尾盟心事，一一的你恰也都知。判官爷与奴家方便一声，判官爷！啐！小鬼哥，判官他不肯禀，你也是知道的，你可替奴家禀一声。小鬼哥！啐！也都佯不睬，无答对。你看一堂神圣，从早拜告到如今，都不睬着奴家，烦絮得神魂颠倒，心恍恍，睡魔催。②

桂英神情恍惚中，求海神、复求判官、再求小鬼，由企望到失望

① 刊于《玉茗堂批评〈焚香记〉》卷首。

② 明末刻本《玉茗堂批评〈焚香记〉》。

再到绝望，都在动作中表现了。汤显祖批点的《玉茗堂批评〈焚香记〉》在此有批语曰："好极！妙极！字字精神，句句灵爽。技至此乎？吾拜矣。"汤显祖作的《焚香记总评》也指出："作者精神命脉，全在桂英冥诉几折，摹写得九死一生光景，宛转激烈。其填词皆尚真色，所以入人最深，遂令后世之所听者泪，读者颦，无情者心动，有情者肠裂。何物情种，具此传神手！"[①]桂英冥诉的场子在昆曲和后世一些地方戏里一直传存下来，演为《打神告庙》等，成为此戏感人最深、流传最广的折出。

《焚香记》的曲词白词都明白如话，刻画人物心理情境毕现，这在当时的众多文人传奇中是独出一格的，因而也受到汤显祖的称赞。他在第八出后的评语里说："填词直如说话，此文家最上乘也，亦词家最上乘也。妙绝妙绝！"在第九出后的评语又说："曲白色色欲真，妙手也。词坛有此，称化工矣。"例如第十四出桂英为丈夫缝衣时所唱：

【香罗带】思君客里身，风霜乍惊伤怀，忍听砧杵声，他有谁早晚叙寒温也。今日寄此衣去呵，须念奴着肉想，贴体情，但不知宽窄，怕无准绳。呀，奴家想得他远，敢是心乱了，他别去呵未隔三秋也，那肥瘦如何记不真。这个也难料他，只是随我这意儿做去罢。

【前腔】丈夫，非奴忘你身，只为纵横乱心。君心恐似绵里针，奴心似线引无门也。相逢处，总难凭。天那，难道他就心变了！奴家闻得人须是旧衣贵新，只怕他别有新人也，道奴人旧，衣新也不当新。

读这些曲词给人的感觉与元末明初的南戏剧本相去不远，质朴无

① 刊于《玉茗堂批评〈焚香记〉》卷首。

华，曲白相生，借景生情，状摹如绘，又极适合于舞台唱念，从中或许可以推测作者是熟悉戏场的下层人。但他又具有较高的文学修养，因而曲词清新秀丽，无伤大雅处，所以得到文人的首肯。

《焚香记》以其情真意切而成功，吕天成《曲品》卷下的评价是："王魁负桂英，做来甚悬楚。"袁于令《〈焚香记〉序》说是："兹传之总评，惟一真字足以尽之耳……曲尽人间世炎凉喧寂景状，令周郎掩泣，而童叟村媪亦从而和之，良有以已。"都透示了此剧的感人程度。

五、汪廷讷和他的《狮吼记》

汪廷讷生卒年不详，字昌朝，号无如、坐隐先生、无无居士、全一真人、先先、东海一讷、清痴叟等。新安海阳（今安徽省休宁）人。天性慧悟，学富五车，诙谐幽默，才情享盛名。以贡生起，曾任盐运使、宁波府同知、长汀县丞等。慕仙悟道，耽于词曲。研曲为沈璟弟子，与汤显祖、王稚登等交游，创作传奇、杂剧数量极多。海阳汪姓为望族大户，家财丰盈、书画充阁，汪廷讷有书肆环翠堂，为晚明著名刻书作坊，所刻戏曲小说流传天下，他自己的戏曲作品也借以刊刻传世。汪廷讷一生著述颇丰，有《环翠堂集》三十卷，又有《人镜阳秋》、《文坛烈俎》、《华衮集》和《无如子正续赘言》等。其传奇创作有《狮吼记》、《投桃记》、《三祝记》、《种玉记》、《彩舟记》、《义烈记》、《二阁记》、《长生记》、《威凤记》、《飞鱼记》、《天书记》、《五多记》、《彩凤记》、《忠孝完节》、《天函记》、《青梅记》等十六种之多，又有杂剧八种。①

其传奇代表作为《狮吼记》，本事出自宋人随笔《调谐篇》，谱陈

① 参见明万历环翠堂原刻《三祝记》卷首陈氏《叙〈三祝记〉》、《曲海总目提要》卷十《天涵记》条、康熙《休宁县志》、嘉庆《休宁县志》等。



图 72　明万历新安汪氏环翠堂刊《环翠堂乐府·义烈记》插图

慥妻柳氏凶妒事，因苏轼有诗歌咏此事，遂将苏轼事迹牵入，而因为苏轼又将佛印禅师一并牵入。剧中极写柳氏因妒而限制、虐待、体罚丈夫种种情状，连陈慥的朋友苏轼都牵连遭殃，后被阎罗摄去魂魄受苦，并目睹十八层地狱之中妒妇遭受折磨的种种惨状，终于翻然悔悟，为佛印救出，痛改前非。此剧以其对于夫妻生活中“惧内”现象的升华和提炼，谱写了一出滑稽闹剧，在当时“十部传奇九相思”的单一题材中显得别具一格，从而使时代观众觉得耳目一新，剧作夸张、诙谐的喜剧笔调也赢得了较强的演出效果，因而受到注目。吕天成《曲品》卷下说：“惧内从无南戏。汪初制一剧，以讽枌榆。旋演为全本，备极丑态，总堪捧腹。”

汪廷讷在此剧中流露的意识打有鲜明的时代痕迹。明代以

来，随着多妻制的巩固和盛行，采众美、拥双艳，成为士大夫阶层所津津乐道的主题，而获得这种男子艳遇的前提，首先是要摧毁汉魏时期女子“愿得一心人”的心理坚执，于是，那些不能忍受丈夫贪花问柳行径，敢于起而反抗、维护自己权益的女人，就被冠以坐视丈夫绝嗣、不能恪守妇道等罪名而押上了道德的审判台。《狮吼记》正是这种以玩弄女性为趣尚、炫示士大夫隐恶心态的典型作品。作者为夫权张目、整顿妻纲、维护封建伦常而展露的面孔，十分腐朽不堪。但由于得到男子世界的欢呼，此剧长期流传于后世昆曲舞台。

汪廷讷虽然是汤显祖的好友，二人有着很密切的文字交往，在传奇创作的技巧和方法上一直互相切磋，但由于在思想方法和个体感受方面的差异，二人的创作倾向却有着鲜明的不同。与汤显祖张扬个性、提倡真情的人文思考相反，汪廷讷走了相反的道路，为腐朽的封建伦理制度提供了宗教论证，其角色面目是可悲的。

第八章　晚明传奇作家

万历以后，虽然明王朝已经行进在衰亡的路途之中，方兴未艾的传奇创作仍然此起彼伏。文人在填词中一逞才华的传统一经形成，就具备了自身的延伸力，将创作之潮自动地向前推进。而曲学的精进、经验的积累、技巧的发现和总结运用，都使这一时期的传奇创作在艺术性上比万历时期更进一筹，但同时，时代的萎缩之气也即开始呈现。

第一节　概述

天启、崇祯二朝以来，明王朝开始摇摇欲坠。统治阶级日益腐败，内部党争此起彼伏，各种社会矛盾进一步激化。农民起义已成烽火燎原之势，而市民反抗封建压迫的斗争也风起云涌。特别是到了末期以后，社会现实更加动荡不安，权力集团百孔千疮，已无任何回天之力。前有客、魏二氏把持朝政，迫害异己，横征暴敛；后有马、阮拥立声色之徒福王于南京，大肆倒行逆施，卖官鬻爵，索贿敛财。内有饥荒遍地，义军蜂起；外有满族政权虎视眈眈，觊觎着中原大地。明王朝的气数已尽，传奇创作的“亡国之音”开始奏响。

生活在这样一个特定历史时期中的晚明传奇作家，面对着复

杂而动荡的社会生活和不断改变着的外部世界，他们的作品也呈现出不同的面貌。其中一些人的思想意识还停留在万历盛朝的幻影中，他们的创作一味追求在技巧性上对万历作家的超越，而眼光却日益限制在才子佳人的圈子之中，因而其作品一般都气局狭小、精致雕琢，例如吴炳和阮大铖的作品都是如此。当然，在爱情题材方面也出现了向纵深发展的趋势，如婚姻自主问题、爱情标准问题都得到了较前更为突出的关注。吴炳的《绿牡丹》和《西园记》都逸出了“父母之命、媒妁之言”的传统婚姻教条，提倡才人的自主婚姻、追求爱情理想。孟称舜的《娇红记》在这方面更是显得别出一格，他在剧中借女主人公王娇娘之口，提出了寻求“同心子”——希图能够找到在情趣、心智方面与自己投合一致的伴侣的爱情理想，它不仅超越了门第、财产方面的考虑，而且超越了以往文艺作品中常见的以“郎才女貌”、“一见钟情”为基础的爱情模式，向现代婚姻理想跨进了一大步。另一些人则注重于对题材的开拓，因而也出现了一些超出才子佳人范围的作品，例如张大复传奇《醉菩提》中的济公故事、《天下乐》中的五福财神以及钟馗的传说、《金刚凤》中的丑女形象等，都反映了作者有别于前代和文人创作的民间艺术情结。而他的《如是观》传奇，描写南宋时奸臣秦桧召岳飞回师，欲加杀害，而岳飞不奉诏，大败金兵，迎徽、钦二帝还朝，最后将秦桧处死——这一明显有悖于史实的情节设置，不仅寄托着人们美好的愿望，而且也曲折地反映了当时的民族斗争。只是这些作品通常艺术性不够高。

晚明传奇作家出于求新的需要，从现实中取材或凭空结撰传奇成为一种趋势。例如袁于令的成名作《西楼记》，就是作者突破了传统的改编、增写模式，而以自身经历为素材的作品。袁于令的另一部“现代作品”是《瑞玉记》，创作于阉党魏忠贤刚刚垮台之时，描写魏忠贤的亲信巡抚毛一鹭和织造局太监李实构陷忠臣周忠介的事迹。传说毛一鹭闻之，持厚币托人求袁于令将自己

的名字改掉，于是袁将“一鹭”改作“春锄”①。此后时事剧的创作渐成风气，一直延续到清代。阮大铖的剧作里也有许多是由他自己凭空结撰、不假历史人物和故事的。



图 73　明万历刊《西楼记》插图

整体来说，晚明传奇成为才子佳人的世界，才子佳人都以诗文才华为骄傲，透示出浓厚的士大夫情趣，有时还不免流于轻浮，如范文若的《花筵赚》，就以轻浮、调侃、津津乐道的笔调，描写了文人雅士与年轻女性之间调情、骗婚的风流逸事。当然，他的《鸳鸯棒》相反，谴责了薄幸负恩、杀妻断情的士子行为，体现出对于某种生活准则的度数把握。

经过了有明一代特别是万历时期的经验积累，传奇编剧技巧到明末时已到了极尽肌理细腻的阶段，无论是对整体风格的把握，还是结构的设置、语言的提炼以及舞台性的考虑等，都是前人所无法企及的。在传奇艺术性的推进方面，吴炳和阮大铖等人立下了主要的功劳。他们在技巧上极用心思，对编剧艺术作了方

① 参见［清］雷琳《渔矶漫钞》卷一。

方面面的探索与推敲，特别注重对于传奇喜剧技巧的运用和发扬，取得了极大的成功。他们的剧作通常都文词清丽优美，意境深邃凝重，人物的心理感情被刻画得曲曲入微，而场次的安排、关目的设置、角色的搭配，甚至细节的穿插、场面的调济等方面都颇具匠心。最为突出的是他们，尤其是阮大铖对于喜剧技巧——误会法的普遍运用。在具体创作中，他们通常先设置一个特定情境，然后让人物在这个情境中改换身分或改名换姓，再通过人物的误会或误认，使人物的交结关系、伦常关系发生错位，由此来构成冲突、制造喜剧效果，最后真相大白，皆大欢喜。当然，这种方法运用得太多，也就形成了固定的套数和模式，虽然在吸引观众注意力以及营造喜剧气氛方面有它不可替代的作用，但却透示出过重的人工编织痕迹。晚明之世的时代纤弱之气，也就从传奇题材的狭小、文人气的过重、对于技巧的过分追求上透示出来了。

第二节 《粲花斋五种曲》的主人吴炳

吴炳(1595～1647年)字可先、石渠，号粲花主人，江苏宜兴人。出生于世代簪缨之家，万历四十七年(1619年)进士，先后任蒲圻知县、刑部主事、福州知府、两浙盐运司、南京留都户部、江西吉安知府、湖西道督学通省等。在数十年的为官生涯中，他清廉正直，不与当朝权贵同流合污，却与东林诸君子交好。清兵入关后，先后任南明兵部右侍郎、户部尚书兼东阁大学士，顺治三年(1646年)被清兵捕获，大义凛然，绝食十余日而死。①

吴炳少喜词曲，与阮大铖齐名。一生创作传奇五种：《绿牡

① 参见《明史·吴炳传》、《宜荆吴氏宗谱》、康熙《常州府志》、同治《蒲圻县志》、光绪《武岗州志》。

丹》、《西园记》、《画中人》、《疗妒羹》和《情邮记》，合称《粲花斋五种曲》（一名《石渠五种曲》）。

一、才子才女的代言人

由于在万历人文思潮此起彼伏的文化氛围中长大，吴炳对于那些有别于传统教化，主张个性、高扬生命、肯定欲望的新思想、新见解有着天然的感应和接受能力。他特别赞赏汤显祖有关“情”的论述，佩服汤氏传奇对于情能致人生死意念的描写，有意将这种认识贯彻在自己的全部传奇创作中。吴炳曾在《画中人》第五出“示幻”里借人物的口说：“天下人只有一个情字，情若果真，离者可以复合，死者可以再生。”① 这当然是对于汤显祖见解的阐释，他又专门撰有《情邮说》一篇，进一步发挥这一观点，说是：“人若无情，有块处一室，老死不相往来已耳……有情则伊人万里可凭梦寐以符招，往哲千秋亦借诗书而檄致。”② 意即人只要有情，总有渠道可以突破时间和空间的阻隔而实现彼此间的沟通，这种渠道可



图 74　明崇祯三年（1630 年）刊《粲花斋五种曲·情邮记》插图

① 《古本戏曲丛刊》第三集影印明末刊本。

② 载明末刊本吴炳《情邮记》（《古本戏曲丛刊》三集影印）前。

以是诗、可以是梦，似乎不可思议，但却具有强大的真实力量。

吴炳在他的传奇创作里贯彻了这一认识，他的五种传奇的情节构设都建立在这一基点上。吴炳传奇中主要人物的关系全部都是心有灵犀一点通式的。《画中人》里，书生庾启凭想象画出心目中情人的画像，并幻觉出她的名字叫琼枝，于是便每日里虔诚顶礼并呼唤其名，竟然就唤得一位真琼枝小姐离魂来会。《绿牡丹》中，宦家女车静芳和沈婉娥凭诗猜人，见到冒名顶替者都能觉察出来，最终分别都与诗的真正主人相会。《情邮记》里，王慧娘、贾紫箫偶因在驿亭里和了书生刘乾初的诗，三人便因诗起情，彼此思慕，终于团圆。其他如《疗妒羹》中小青和杨器、《西园记》里赵玉英和张继华，也都是这种姻缘模式。吴炳对于汤显祖"情"之观念的阐发以及在传奇创作中具体化形象化的体现，加上他在词情上具备的天赋，所谓梦笔生花，使他无愧于汤显祖的才华，他也由此而成为词场临川派的主将。

吴炳所作传奇全部都是才子佳人剧，剧中男女主人公的姻缘遇合皆因诗文而起。吴炳在他的剧作中提出这样一种观念：人的价值体现在他的诗文才华上。才子纵贫无妨，胸中须有墨致。佳人必须有才，无才称不得佳人。在吴炳的剧中，才子佳人已经不是单纯以貌互引，而都是因诗相聚。特别突出的，是他的女主人公虽然都出身世家，却不贯妆奁，皆好诗书；男主角择偶也都以才貌双全作为最高标准。这反映了当时的文人雅韵：重在情恋对象的文化价值，在异性中寻求情趣一致的对话者。在这种时代思潮面前，"女子无才便是德"的传统古训早已丧失了其真理性。

由于吴炳在传奇中体现了新的价值观，于是，历来戏曲作品男女结合的"惊艳"模式也就被打破。吴炳剧作中的男女人物的互相吸引都不主要是由于容貌，而都加入才华的因素，通常都因诗而起。《绿牡丹》里纨袴子弟请人代笔，小姐见诗思人，见其人又疑其人，错中求错，真假莫辨。《情邮记》里，书生刘乾初

与王慧娘、贾紫箫二女子并未谋面，只读其诗便互相思恋不已。这些人物心中似乎都有一个先验的标准，都为了得到符合这一标准的意中人而苦苦寻找，最终总会通过一些偶然、巧合甚至不可思议的方法达到目的，从而演出一场人间喜剧。前人剧作也常以诗挑情，但那只是表现情爱的一种方式，吴炳剧中则是未见其人，先睹其诗，因诗思人，见诗动情在前，而双方遇合反在后。这样，吴炳剧作形成自己的新模式：常常是对于对方早已熟谙其诗，久思其人，而未睹其面，往往经历了千磨百砺之后才得相见。这种处理一是增强了对人的价值中才学成分的强调，二是增加了剧情的宛转曲折、一波三折，使其剧作呈现出一种染有浓重时代色彩的新鲜面貌。

出于对才女的尊崇和怜惜，吴炳剧作的一个明显特色是为才女呼号。他的女主人公都是才女，她们都遇到不公的人生安排，但也都能为自己的命运而拼力抗争。《绿牡丹》里的车静芳，从小父母双亡，哥哥是花花公子，她私下向往美满的婚姻，不甘心由兄长做主、随便许人的命运，便积极主动地去寻找自己的幸福。她看到谢英的诗，为对方的才华所倾倒，便立即大胆追求，并设计隔帘面试，以便证实诗作者的身分。《西园记》里的赵玉英因被父母做主与不学无术的王白丁订婚，便抑郁成病、抱恨身亡。在阳世间不得追求自己的幸福，她便到阴曹地府去寻找理想婚姻，终于与书生张继华私订婚盟。《疗妒羹》里才貌双全的乔小青，因家贫被卖与褚大郎为妾，在所嫁非人、婚姻错配的境况下，还遭到大妇苗氏的百般折磨和迫害。当她挑灯夜读《牡丹亭》时，不禁为剧中人杜丽娘的行为所感动，说是“若都许死后自寻佳偶，岂惜留薄命活作羁因”①，于是，便取法剧中人出生入死的过程，自祭肖像，端坐待死。死而复生后，改嫁员外郎杨

① 《古本戏曲丛刊》第三集影印明末刊本。

器，从而改变了自己的悲剧命运。作者还借人物之口说出："这是《西厢》，崔莺莺改订张郎好；这是红拂，李卫公偷挟侍儿逃。可见自古许错了人、嫁错了人的，不妨改正。"在宋明理学控制的夹隙中竟然冒出了这样一番议论，几乎成了一篇妇女改嫁宣言，无疑具有强大的思想意义。

二、步汤显祖后尘

吴炳是汤显祖之后又一位以写情相标榜的作家，他向往、佩服汤显祖，在创作观念、传奇手法上不惜一味模仿汤显祖，这使他的传奇留下了很明显的汤氏痕迹。

汤显祖名剧《牡丹亭》里有杜丽娘自描春容、后来这副肖像画被书生柳梦梅得到、柳氏挂而呼唤之的情节，吴炳就把它用在《疗妒羹》中，并且直认不讳，让杨器自供说："当初杜丽娘遗下春容，你如今也有春容。杜丽娘自家题跋，你如今也有题跋。丽娘青娘，今古如一，便似我这样的柳梦梅，酸腐迂痴无所不肖。"《疗妒羹》还只是模仿了一个情节，《画中人》干脆以此作为整部传奇情节的中心构成。《画中人》里书生庾启，只因想到"碌碌尘寰，岂有佳丽，若要神形映发，骨肉匀停，极态穷妍，纤毫无憾，除非以意会情，以情现相，雨云之影，暂从笔底飞来，环佩之声，只在毫端绘出"，便自画了一副美人图，每天偷挂在书房里，对之礼拜呼唤不已，竟然感得画中人出来相会。很明显，吴炳在这里将汤显祖情能致人生死的观念作了进一步的发挥与升华，并用传奇对这一观念作了图解。

在《疗妒羹》中，吴炳还反复以《牡丹亭》为喻。其女主角乔小青雨夜挑灯泣读《牡丹亭》之后，模仿杜丽娘自画春容，最终憔悴而殒，吴炳借剧中人的口评价说："艳曲靡词总厌听，伤心只有《牡丹亭》。临川剧谱人人赞，能读临川是小青。"对汤显祖《牡丹亭》表示了由衷的敬佩，也对小青之死表示了深情的哀悼，这两种情感的纠

结，大约就是他写作此剧的动力。清人梁廷枏《剧话》卷三曾经将此剧与汤显祖《牡丹亭》作比较，他说："《疗妒羹》'题曲'一折，逼真《牡丹亭》。如云：'一任你拍断红牙，拍断红牙，吹酸碧管，可赚得泪纷沾袖，总不如《牡丹亭》一声河满便潸然。''四壁如秋，半晌好迷留，是那般憨爱，那些癖瘦。只见几阵阴风凉到骨，想又是梅月下俏魂游。天那！若都许死后自寻佳偶，岂惜留薄命，活作羁囚。'此等曲情，置之《还魂记》中，几无复可辨。"梁廷枏以此剧的某些片断"逼真《牡丹亭》"作为对之推赞的前提，倒不一定能抬高其价值，但他却看出了此剧与《牡丹亭》具有密切关系。

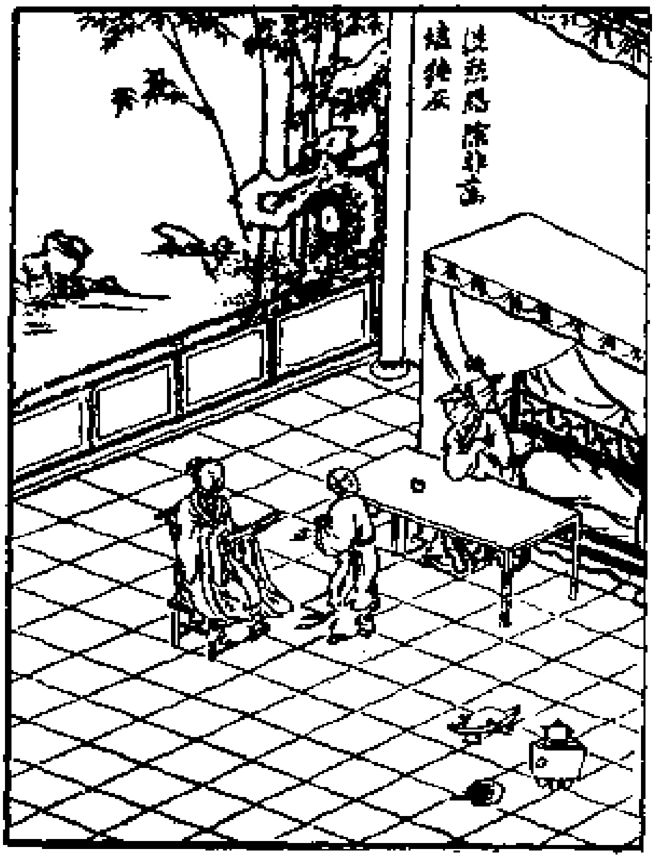


图 75　明崇祯三年（1630 年）刊《粲花斋五种曲·画中人》插图

吴炳的这些作品，尽管在立意、格调甚至情节设计上，都与汤显祖有着类似的追求和展现，但二人之间的区别还是了然分明的。吴炳传奇人物的情不同于汤显祖的理解，它不是人的青春冲动的自发产物，而是人对于某种外在条件追求的结果，即对于异性才貌的仰慕，这样，吴炳的"情"就离开了天然人性、人欲的范畴，成为一种对声色的追求，沾染了猎艳的色彩。尤其是，吴炳剧中人物之情的产生几乎全部是由于诗才，男女主人公都是因慕诗才起情，睹诗眷人，思得其人，他的思考自然达不到汤显祖对于人的生命本质进行哲学沉思的层次，而只留下了其男女相欢

的外表。吴炳的剧作题材仅限于文人私生活，其审美趣味是士大夫式的，这也是他无法企及汤显祖的重要原因。毕竟吴炳不是哲人，而万历哲学发现时期也已经过去了。

三、技巧的成熟与纤化

吴炳的剧作以其高超的技巧性见称于世。吴炳的传奇在结构上篇篇考究，雕琢精致，情节安排都层次清晰、波回峰转、严谨有致、曲折动人，因此演来决不平淡、决不寡味，令人觉得有一股细腻的思致在其间流动。吴炳对于情节的设置都能做到细密编织，充分注意到细节的回护与照应，每一个出场人物最后必然都有着落，剧情中出现的每一细节最后必然都有交代。吴炳传奇充分注意到对情节的提炼，剧中决无散笔漫笔，每一笔都有其写作用意，因此它们本本都非常紧凑，虽格局狭小，但演来节奏感极强，决无一般传奇松散冗慢的弊病。

在编剧方面吴炳的一大特长是：善于运用误会和巧合等戏剧手法来构成冲突、组织矛盾，从而制造妙趣横生的喜剧效果。《情邮记》里王慧娘、贾紫箫偶然与刘乾初驿亭和诗而因诗起情是巧合，巧就巧在三人先后因事必然路过此驿，决不露人工斧凿痕迹；《绿牡丹》里车静芳睹诗寻人找到假冒者柳五柳是误会，而她差遣保姆询问真正作者谢英，谢英因故没有说出真名是巧合，误会与巧合都合情合理；《西园记》里玉真偶尔坠落梅花打在从楼下经过的张继华头上是巧合，张继华将楼上另一小姐玉英认作其人是误会，误会与巧合继续环环相扣，推衍出后面的玉真和玉英、真人和鬼魂的变幻莫测，构成剧情的起伏生动。吴炳剧作的情节很大程度构筑在人物之间的误会与巧合之上，令人感觉新颖奇幻、变化莫测，而他运用这些手法时，能够从人物心理逻辑和事物发展的自然逻辑出发，使之成为情节的内在基因，因而显得极其自然，毫无生硬牵强之感。当然，尽管吴炳将误会、巧

合法运用得天衣无缝，显露出高手的风采，毕竟只是从技巧而不是从社会真实生活出发，因此他的剧作在带给人以圆熟感觉的同时，不免流露出细腻雕琢品所与生俱来的纤弱之气。

吴炳的创作尽管是学习汤显祖，属于临川派，但他在声律方面却尽量按照沈璟的要求下了一番功夫，因此他的剧作声韵和谐，都是场上之曲，所以崇祯三年（1630年）无疾子为吴炳《情邮记》所作《情邮小引》说："自此记出而案头畜之令人思，氍毹歌之令人艳。夫子曰：兴于诗，成于乐。其是之谓矣。"①吴炳剧作能够流传舞台，也有人说是靠了袁于令的帮助②，但不管怎样，吴炳传奇的舞台成就是有目共睹的。

第三节　孟称舜《娇红记》

一、生平与创作

孟称舜字子若、子适（一作子塞），号卧云子、花屿仙史。会稽（今浙江绍兴）人。明末诸生，屡试不第，曾参加复社活动。入清后，于顺治六年（1649年）举贡生，任松阳训导。曾撰写传奇五种，现存《娇红记》、《二胥记》、《贞文记》三种；有杂剧六种：《桃花人面》、《花前一笑》、《英雄成败》、《死里逃生》、《眼儿媚》、《红颜年少》，前五种均存。编纂《古今名剧合选》一部，其中收录五十六种元明杂剧并详加评点。《娇红记》为孟称舜代表作。

孟称舜《娇红记》在晚明爱情题材的传奇创作中显得独立特出。

① 载明末刊本《情邮记》首。

② ［清］焦循《剧说》卷五："吴石渠、袁令昭，词家名手。石渠院本求公诋诃，然后敢出。"

这部剧作本事来源于唐代李翊传奇文，元人虞伯生也有名为《娇红记》的小说。元人王实甫，明初人邾经、汤舜民、金文质、刘兑分别有同一题材的杂剧作品，明中叶的沈受先也编撰过同名传奇。这个故事之所以能够成为历代通俗文学作品所青睐的题材，是因为它负载了一部中国社会所特有的人生悲剧：故事里的男女主人公彼此相爱，但迫于社会压力，最终不得不以情殉结局。这种颇似古诗《孔雀东南飞》所营造的凄凉意境，在叙事文学作品里重新出现，引动了千年的人生感慨与命运之思。



图 76 明崇祯十二年（1639 年）刊《鸳鸯冢娇红记》插图

这个故事的悲剧结局，在我们今天所见到的孟称舜之前的惟一戏曲剧本，明初刘兑的杂剧里被改变了。刘兑将申纯和王娇娘说成是天上的金童玉女，因动凡心而降谪人间，历经一番磨难后，最终结亲、仍归天界。刘兑的改动极大地削弱了这个故事的社会价值与审美价值。孟称舜《娇红记》虽然囿于传奇作品必须以大团圆收束的体例，最终也让他的人物“仙圆”，但这却是在他们因为理想不能实现而死去并“合冢”之后，“仙圆”的尾巴仅仅体现了人们意念中的幻影，或者说是一种美好的祝愿，带有

某种象征意义，就像焦仲卿与妻子死后冢树合抱、梁山伯与祝英台死后双双化蝶一样，并不影响作品的现实性和悲剧性。于是，孟称舜这部剧作就以其独特的悲剧面貌和震撼人心的艺术感染力，得以在明代剧坛独树一帜。

二、新的思想亮点

故事发生在一对青年男女之间。青年书生申纯因落第难返，到舅家小住，与表妹王娇娘一见倾心。申纯遣媒求婚，被嫌贫爱富的王父拒绝。后申纯赴试高中，王父允亲，不料四川节镇帅某之子因慕娇娘姿色，前来逼婚。王父背信弃义，应允帅家。娇娘誓死拒嫁，抱恨而终。申纯痛不欲生，亦绝食身亡。王父悔之莫及，只好将申、王合葬。后人谓之"鸳鸯冢"。

孟称舜的剧作情节虽然建立于前人基础之上，但却在细节上有很大丰富与加工，染有作者浓厚的主观意识，从而涂抹上了鲜明的时代色彩，主要体现在以下两个方面。

首先，这部作品将前人"一见钟情"、"郎才女貌"式的爱情理想向前推进了一步，构设出一种"同心子"式的爱情模式。这种爱情建立在志同道合、旨趣融洽、心心相印的基础之上，并要求爱情双方对于对方承担道义责任和忠诚保证。它较之男女之间仅仅发生生理方面的吸引与冲动所诞生的爱情更为丰满，更加接近现代性爱观。剧中女主人公王娇娘所追求的就是这样一种理想爱情模式。剧作的重点也没有像一般传奇作品那样放在男女主人公如何偷期密约、私结秦晋的过程上，而是将表现的重心移到了王娇娘怎样由决心自择夫婿，到确定标准，再到对爱恋对象的反复观察、试探和考验上。

与崔莺莺、杜丽娘的朦胧期待和不自觉追求不同，这部剧作的女主人公王娇娘自始至终对自己的婚姻问题有着清醒的认识。

她意识到自己不能再走“古来多少佳人，匹配非材，郁郁而终”① 的老路，因而立下志愿：“宁为卓文君之自求良偶，无学李易安之终托匪材。”这种“自求良偶”的声音，表现的是时代观念对于自古以来“父母之命，媒妁之言”婚姻模式的超越。以之为前提，王娇娘确立了自己鲜明的择偶标准：“气势村沙，性情恶劣”的富贵子弟不嫁，寡情薄幸、始乱终弃的负心士子也不嫁，她一心“但得个同心子，死同穴，生同舍，便做连枝共冢、共冢我也心欢悦！”当邂逅书生申纯之后，她虽然真心爱之，但却没有深陷于初恋的狂热中不能自拔，而是冷静认识到：“与其悔之于后，岂若择之于初？”于是便对他进行了反复自觉而有意识的试探，确认他的求爱不是浪蝶狂蜂的任意行为，确认他是真正把自己作为一生的爱恋对象，一旦发现对方的真心，她便矢志相许、至死不渝：“至或两情既惬，虽若吴紫玉、赵素馨葬身荒丘，情种来世，亦所不恨。”

其次，这部作品突破了时人传奇套数中必有的才子及第、洞房花烛的理想结局，而代之以冰冷的现实：即使申纯考中状元，登上了龙门，在强大黑暗现实的压迫下，他也无法保障自己爱情的顺利实现，王娇娘还是被帅子倚势强聘而去，两人不得不以死殉情。在当时人的心目中，中状元就是飞黄腾达的开端，它不仅意味着高官厚禄、娇妻美妾以及一切可以想见的荣华富贵，而且，它还是一把法力无边的尚方宝剑，无论碰上什么样的艰难险阻、危险窘境，都能够转危为安，化险为夷。因而，士子一旦中了状元，就一定会时运逆转、否极泰来，一部传奇也就该结束了。孟称舜却刻意打破了这一模式，于是，也就升华了主题，将才子佳人戏的情爱主题，转移到了对封建特权的抨击上。

事实上，孟称舜在这部剧作中揭示的，不仅是读书人中了状

① 《古本戏曲丛刊》二集影印明末刊本《节义鸳鸯冢娇红记》。

元也没用这样一个事实，也包含着他对科举制度以及整个腐败官场的清醒认识。在“赴试”一出中，他借众书生的口，痛斥了世道的不公：“昭文馆闭门，便长沙哭倒，谁睬谁问？凤凰池上，立着一队不识字猢狲。奶腥胎发尚犹存，说地谈天胡论文，登高第，居要津，几曾都是读书人？钱财少，才学真，到头终老做刘蕡。”这种描述，为申纯和王娇娘最后的悲剧结局进行了有力的铺垫。申纯之所以将自己全部的生命理想寄托于婚姻之上，是因为他对科举未抱任何幻想：“我不怕功名两字无，只怕姻缘一世虚。”这样，在娇娘死后，他才能义无反顾地追随于地下。孟称舜通过对申、王爱情悲剧结局的揭示，阐明了一个道理：封建特权对于人的压迫，甚于礼教以及一切来自观念形态的束缚，它是这一自主婚姻所无法跨越的最大障碍。触及到这一主题，显示了这位剧作家社会意识的自觉与清醒。

三、艺术成就

《娇红记》不仅在立意方面独出一格，在艺术表现方面也取得了很高的成就。剧作者十分注意人物性格与心理的把握与刻画，其人物描画准确、生动而又丰满。王娇娘作为一位向往自由、颇有主见的女性，在她的性格中有大胆反抗压迫的一面。但作为诗礼传家、饱受教育的千金小姐，她又不可能背逆温柔敦厚的女德准则去行动，因而她的反抗也只能呈现出十分微弱的力度。这导致她在父亲做出错误决定，拒绝了申纯的求婚而将她许聘帅子之后，并不能产生激烈的对抗行为，而只能在表面上接受并承认这一事实，默默地选择了牺牲自身肉体的结局。也只有如此，她的悲剧才能够形成，她的毁灭才有真实的依据，她的形象也才可爱。作者还善于利用人物由于心理变化而形成的性格反差来刻画人物。例如娇娘正在因为失鞋的事情怀疑申纯与丫环飞红有私，忽又撞见他们二人在花园里一起扑蝶。于是，猜忌、酸怒

的情绪使她一反平日的温和雅静，端起小姐的架子，对着飞红厉声呵责："你丫鬟们呵，止不过房中刺绣添针黹，妆台拂镜除香腻。谁许你游月下，笑星前，看花底。春情一片闲挑起，将渔郎赚人在桃源里。"前后对照，娇娘此时心底的盛怒被活画而出。作者又善于通过描摹人物的情态动作来揭示人物性格。申纯应娇娘之约，遣媒婆到王家求婚，作者用"旦潜上听介"的提示，展现了王娇娘对此事极其关心、屏息静听的神态；王夫人一意搪塞，媒人提出要见小姐一面，作者用"旦徐步出低唱介"的提示，揭示王娇娘此时心情的沉重和对母亲的怨恨；媒婆低声询问王娇娘是否申纯的情人，作者以"旦竦然低应介"的提示，描写她急切里顾不得女孩儿羞怯的神态；等到媒婆对她说："老爷坚执不从，小姐自家说一声也好。"王娇娘只作"叹介"，说是"我是女孩儿家呵，提起那婚姻事，欲言待怎生。"将王娇娘此刻绝望难言的心境十分贴切地描绘了出来。

与王娇娘相比，申纯的形象大为减色，他只是一位普通的书生而已，软弱、屈从，毫无反抗性，但他也有自己的可爱之处，那就是在王娇娘意志和精神的鼓励、感染下，他最终也走上了与心上人殉情的道路，当哥哥申纶以男儿须以功名事业为重来打动他时，他表现出了与之决绝的态度，从而完善了自己的形象。王父虽然是一位屈从权势的庸懦之辈，但作者也没有丑化他。"芳殒"一场，望着奄奄一息的女儿，王父肝肠寸断，后悔不已，答应说："儿，你果然得好，我便回了帅家吧！"娇娘终于与申纯先后离去，"合冢"一出，晚景凄凉的王父，望着两个年轻人的坟墓，老泪纵横，深自引咎："当初两违亲议，亦老夫之过，如今悔也悔不迭了！"这些笔墨使得王父的形象也丰满起来。

孟称舜十分善于安排和锤炼唱段以及语言，使之能够最适当地表现出人物的特定心境。如"泣舟"一出：王父悔婚之后，娇娘抱恨成疾，危在旦夕，执意要最后再见申纯一面。飞红约申纯

连夜乘舟而来，娇娘扶病至舟中相会。二人都清醒地知道，这是他们最后的一次见面了，生离死别，即在眼前。为了烘托这一场景，作者设计了十二支曲子，通过二人的轮唱、合唱，尽情渲染了其不胜悲凉的凄楚心境："今日个生离别，比着死别离情更切。"在分手的最后时刻，二人万语千言叮咛不尽，作者又安排了三支【川拨调】曲牌，每支都以"一声声，肠寸绝；一言言，愁万叠"的合唱收束，用这段节奏感十分鲜明的旋律，将这一幕动人情景铺排得淋漓尽致。

孟称舜的戏曲创作在当时获得了很高的声誉，祁彪佳《孟子塞五种曲序》说："昔人谓梨园弟子有能唱孟家词者，其价增重十倍。"[①] 说明了这种情况。而其《娇红记》更以独特的成就，跻身于明传奇名作之林，获得了不朽。

第四节 阮大铖的传奇创作

阮大铖的名字在明末文化史中是无论如何也不能被忽略的。作为一个文人，其无行的特点可以说达到了那个时代之最，而作为一个戏剧家，他的成功也是显而易见的。这样一种矛盾人生使阮大铖当时就臭名昭著，至今也仍然受到人们的特别关注。

一、投机政治

阮大铖（1587～1645年）字集之，号圆海、石巢、百子山樵等，怀宁（今属安徽省）人，祖籍桐城。出生于累代簪缨之家，曾祖、叔祖曾任巡抚、知府。自幼机敏过人，富有才学。万历四十四年（1616年）进士及第，累官至户科给事中。

处身于明末党争激烈、风云变幻的政治局势，阮大铖投机善

① 清鸣野山房刊《祁忠惠公遗集补编》。

变，察言观色，试图左右逢源。他一方面与东林党人、佥都御使左光斗交好，欲依靠东林党的力量达到升迁的目的；另一方面又依附宦竖，趋奉魏忠贤，被任命为太常少卿。但他同时又在随时提防着阉党垮台，为自己预作开脱。天启七年（1627年）八月熹宗病逝，思宗即位，阉党失势，阮大铖同时上疏两份，一劾阉党，一劾东林，以便见风使舵，从中渔利。崇祯元年（1628年）起用为光禄寺卿，两年后被东林党人揭发，定为阉党，削职为民，罢职十七年。阮大铖避居南京，郁郁不得志，结撰传奇，并以财结士，又被复社名士作《留都防乱揭》逐之，大恐，于是闭门谢客，惟独与马士英相结愈深。东林党推举周延儒入朝，阮大铖重贿求荐，周以阮名列逆党不接受，阮大铖转求荐马士英，周诺之，后果荐马为兵部右侍郎。1644年清兵入关，马士英拥立福王于南京而秉政，封阮为兵部侍郎，次年晋兵部尚书。阮大铖协助马士英，在朝廷中引邪锄正，倒行逆施，大力诛杀东林人物，弄得政局混乱、贿赂公行，加快了南明的覆亡。顺治二年（1645年），清兵攻克扬州、夺取镇江，阮大铖弃官而逃，后剃发降清，接受了清军授予的内院职衔，并劝说方国安、马士英降清，还自请前驱，带领清兵攻破金华，进逼福建。他白天督促为清军采办肥肉鲜鱼，晚上还亲执鼓板唱昆曲以为之侑酒。后行至仙霞岭时，阮大铖驱马直上，不慎跌死在岩石上。①

二、结撰传奇

对于这样一个人，如果衡以传统观念中的道德廉耻和民族气节，可以说是一无是处。但他作为一个技巧型的戏剧家来说，又是极其出色的。阮大铖一生创作传奇十一部：《忠孝环》、《桃花

① 参见《明史·阮大铖传》、光绪《通州直隶州志》、民国《皖志列传稿》、《皖志稿·集部考》等。

笑》、《井中盟》、《狮子赚》、《老门生》、《翠鹏图》、《赐恩环》、《燕子笺》、《春灯谜》、《牟尼合》、《双金榜》。后四种即脍炙人口的《石巢四种曲》。这些剧作尽管在思想性方面显得平庸，但却以极高的技巧性取胜，与阮大铖为同代人的张岱在《陶庵梦忆》卷八“阮圆海戏”条称赞他的剧作“本本出色，脚脚出色，出出出色，句句出色，字字出色”。他的剧作词曲优美，情节曲折，结构巧妙，喜剧性浓厚，十分适合于场上演出。他又不爱蹈袭、专意自创，传奇多凭空结撰而出，因此通常都新奇堪观。阮大铖对于自己编排故事的才能颇为自负，他在谈到《春灯谜》时说：“其事臆也，于稗官野说无取焉。盖稗野亦臆也，则吾宁吾臆之愈。”① 既然稗官野史可以编造情节，为什么我就不可以？他这方面的才能也确实为时人所佩服，王思任就称赞他的剧本是“不谱旧闻，特舒臆见，划雷晴里，布架空中”②。



图 77　明崇祯刊《燕子笺》插图“题笺”

阮大铖剧作主要都是在他放闲家居时所作，在取材、立意和结撰上，都打有他本人的生活观念、触世阅历和思想感情的深深烙

① 载《古本戏曲丛刊》二集影印明末刊本卷首。

② 王思任《〈春灯谜记〉叙》，载明末刊本《咏怀堂新编十错认春灯谜记》。

印。即以他的《石巢四种曲》来说，不论是《燕子笺》、《春灯谜》，还是《双金榜》、《牟尼合》，都呈现出某种一致性的情节趋势：主人公开始总是命运不济，遭受到各种磨难。受难的原因，或由于小人的构陷，或因为某种误会。主人公因此而蒙冤受屈，身陷囹圄，妻离子散，流离失所。但最终，他总是能够通过自已科举得中，或者得势的亲友同道的汲引，而获得幸福的结局，金榜题名，功成名就，阖家团圆。这一既定模式曲折地反映了阮大铖的某些生活处境和人生追求。



图78　明崇祯刊《燕子笺》插图“郦飞云像”

首先是阮大铖对于科举与功名的超常热心在剧中暴露无疑。阮大铖剧作中的主人公，多为书生、才子，但他们通常都是没有理想，没有目标，没有是非界线，没有善恶标准的人物，他们眼睛里只有一件事，那就是对于功名利禄的追求。虽然由于科举时代的制约，金榜题名已经成为传奇剧作里显示人生成功的惟一标志，而在阮大铖这里，它尤其成为人生的惟一目的，阮大铖曾经说：“宁可终生无子，不可一日无官。”透示了他专一艳羡功名、追逐官场富贵的阴私世界。

其次是阮大铖处世奸滑、没有是非标准、投机善变的个性特征在剧中有所反映。他认为个人遭受命运播弄是无法避免的，当

厄运降临时，只能委曲求全，伺机东山再起。因此当他的主人公成为受害者时，他们不会去努力奋争，只是一味地怨天尤人、逆来顺受，将自身的不幸归因于天意："是我年月灾限"①，从而采取逃跑或隐姓埋名的办法躲避灾厄。在这些人眼里，所有的矛盾、冲突都将是过眼烟云、倏忽即散，生活不过是逢场作戏。因而，好人不好，坏人不坏，亲可以化为仇，冤也可以变成亲。这种人生态度正是剧作者阮大铖本人一贯所持的生活态度，也是他不为士林所齿的主要原因。

其三是阮大铖对于权势的过分钟情。他的主人公遭受迫害的最终昭雪，既不是依靠个人奋争，也不是依靠清官断案，一律靠的是主人公自己或者家人的科举高中、官运亨通，只要仕途得意，爱情、婚姻、幸福美满的生活都会来到。

当然，阮大铖剧作的上述思想意识被包裹在当时的时代认识里，并不显得突出，令人读来只是略觉平庸而已，但也符合传奇剧本的通常立意准则，因此，当它们以新巧的舞台面貌出现在剧坛上时，即因为技巧的纯熟成功获得了人们的褒赞。

三、艺术造诣

阮大铖为人乖巧的性格也体现在他的编剧技巧上，他的传奇剧本都极尽新奇巧倩之能事，追求人们意料之外的喜剧效果，加之才思卓绝，文藻斐然，又老于戏场经验，因而在艺术上都属上乘之作。

阮大铖对于明末传奇的贡献主要体现在他对于喜剧技巧的发挥上。他的剧作多通过建立在偶然性和假想性之上的误会法来加强喜剧效果，在情节的进展中，依据或然性规律来设置一些特定的情境，使人物由于误会、误认，而发生关系错接，从而引起爱

① 《双金榜》第十一出。《古本戏曲丛刊》二集影印明末刊本。

情、婚姻、伦常关系等各个方面的纠葛，建立起喜剧性。阮大铖的剧作对于误会法的运用，较之吴炳更加经常、更加频繁，也对之更加倚重，它们大都能够被划为误会喜剧的范畴。

阮大铖的代表作是《燕子笺》，它的整个情节基础就建立在误会之上。唐代士人霍都梁与名妓华行云交厚，霍绘二人“听莺扑蝶图”送至礼部装潢匠人处装裱，谁知在取回时与礼部尚书郦安道家的“水墨观音画”弄错。郦女飞云取观音图瞻仰，入目的却是士子美女画像，华行云又与郦飞云面貌相似，使郦春心萌发，思慕图中少年，遂题诗一首。诗笺偶被燕子衔去，恰落入出外游春的霍都梁手中，于是两位年轻人陷入了彼此的相思。后逢安禄山之乱，各家走散，郦飞云被贾节度收为养女，郦母则错将华行云认为己女。最终霍都梁因襄赞平乱的军功和状元及第，喜拥双艳，与郦飞云和华行云团圆。其间插入小人鲜于佶的作梗播乱：他名为霍都梁的学中朋友，利用了霍的信任，掌握其隐情，罗织其罪名，冒领其功名，并调戏华行云、骗娶郦飞云，最终落得一个身败名裂的下场。全剧的发展尽管险象丛生，但由于误会时而带给观者的“发现”，也总会令人忍俊不住。

阮大铖的另一部剧作《春灯谜》，全名干脆就叫做《十错认春灯谜》，更是错中有错、误会套误会。书生宇文彦与女扮男装的韦影娘在元宵节打灯谜时相识，两人夜半醉中分手，各自归船，谁知由于风大，船已换位，他们都误上对方之船。韦影娘呼唤丫鬟春樱，宇文彦的侍从承应因名字相仿而接人；韦影娘的院公呼唤女相公，宇文彦听成宇相公而登船。两边都因事连夜开船，二人醒后皆怕有辱父母而报假名，于是牵连出无限波澜。以后经过长期的艰苦流离，最终宇文彦高中状元，与韦氏及父母团圆。在这一剧中，人际关系发生许多有趣的纠葛：宇文彦因被韦父疑为贼子奸情，剥下衣服抛入水中，历尽艰辛后高中，座师又恰是韦父，恩仇相迸；韦影娘因上错别船，成为宇家义女，后被招赘状元卢更生，卢生却是宇文彦，于是

韦氏对宇家双亲既呼父母又呼公婆；韦父代卢更生聘宇家女，所聘却是己女，相聚谔然。更有奇者，宇文彦之兄乃前科探花，因廷中唱名错呼李姓，于是御赐与父亲一同改姓李，他娶妻恰是韦妹，又于审案时无意中开释遭诬陷的弟弟，两边却对面不相认、不知情。春樱因丢失小姐惧罪自溺，韦父为障人目，将宇文彦衣服与其尸首穿上，宇家认作文彦尸体掩埋立碑，又有巫庙道姑为求香火改庙神为宇文彦，待宇文彦自己逃难至此，哭笑不得，欲为之说明真相却被打出……在这一桩桩、一件件的巧合中，剧情显得妙趣横生，笑料迭出，充满了浓郁的喜剧性。此剧的演出效果极好，王思任曾请阮大铖一起看《春灯谜》的演出两天，其情形是"千人万人俱大欢喜，或痴其神，或悸其魄，或颤其首，或并其泪"①，我们仅读一读剧本，也可以想见其吸引人的程度了。



图79　明崇祯六年（1633年）刊《春灯谜记》插图"沉误"

阮大铖的其他剧作也大率类此，都存在着各类大大小小的误会和巧合，并以之组成戏剧情节的主要成分，构成他剧作喜剧性的主要基因。在串组这些误会和巧合的过程中，阮大铖充分做到了针线细密，结构完善，前后照应，头尾相顾，尽量不给人留下

① 王思任《〈春灯谜〉叙》，载明末刊本《咏怀堂新编十错认春灯谜记》。

丝毫人为拼凑的痕迹。尽管他的剧作通常含括的时间和空间的跨度很大，人多事繁头绪丛生，但他都能处理得详略得当、有条不紊，给人以山弯水转、进退从容的感觉。当然，由于阮大铖专门在设置误会上下功夫，使得他的剧作又流入了固定模式，所谓"生甫登场，即思易姓；旦方出色，便要改装"①，许多误会的设置脱离内容，一味炫奇，倒向形式主义。

阮大铖有很高的文学造诣，所作传奇曲辞典雅华丽，文采斐然，因而被人们列入"玉茗堂"一派。他善于融铸古典诗词中的典故和意境于剧作之中，并多用烘托、对比等方法将人物的感情和心理款款摹出，尽情尽性。他还十分精通舞台艺术的方方面面，对场次安排、关目筋节的讨巧之处，都能一一照应，安排入微。在剧本的角色搭配、情节穿插、场面调济等方面也都颇具匠心。韦佩居士在《燕子笺序》中称赞他的剧作"介处、白处、有字处、无字处，皆有情有文，有情有态"②，确实见到了他的长处。王思任《〈春灯谜记〉叙》称赞他的剧作"文笋斗缝，巧轴转关，石破天来，峰穷境出"，也说出了其妙点。

阮大铖还有很高的曲乐修养，能自己唱南、北曲，又熟悉戏场生活，因此对于剧本填词十分当行。他自己对此也很自负，说是"余词不敢较玉茗，而差胜之二"，一是"玉茗不能度曲，予薄能之。虽按拍不甚匀合，然凡转喉滞齿之音，早于填时推敲小当，故易歌演也"，二是"吾乡为吴音，相去弥近"，所以填写昆山曲词相对容易。说得也在情在理。

阮大铖闲居时养有家优一班，由于受到严格的训练，优人都具有极好的表演素质。阮大铖自己既是编剧，又担任导演的临场指导工作，他特别强调演员对于剧本和人物的理解。因此，他的

---

① ［明］张岱《答袁箨庵》，《琅嬛文集》卷三。

② 载《古本戏曲丛刊》二集影印明末刊本卷首。

家庭戏班在当时的南京是非常出名的。①

阮大铖传奇的艺术性是有目共睹的，但由于其为人品位的低下，连带其作品也为人所恶，清人李调元《雨村曲话》卷下就说：“阮大铖……所撰《燕子笺》，名重一时。然其人心术既坏，惟觉淫词可憎，所谓亡国之音也。”张岱《陶庵梦忆》卷八“阮圆海戏”条则说：“阮圆海大有才华，恨居心勿静。其所编诸剧，骂世十七，解嘲十三，多诋毁东林，辩宥魏党，为士君子所唾弃，故其传奇不之著焉。如就戏论，则亦镞镞能新，不落窠臼者也。”可谓是定评之论。



图80　明崇祯六年（1633年）刊《春灯谜记》插图“宴擢”

① 参见［明］张岱《陶庵梦忆》卷八“阮圆海戏”条。

第九章 南戏诸声腔作品

万历以后，昆山腔作为士大夫艺术取得了统治地位，在沈璟律学的规范下，文人创作传奇也大多遵循吴猷的格范。但是，昆山腔之外的南戏变体声腔在民间流传更为广泛，它们所演出的剧本，除了部分文人传奇以外，大多是传统剧目和民间作品，这些作品的作者名不见经传，剧本却富于民间性和戏剧性，许多成为传世之作，因而也在戏曲史上占有重要的位置。

第一节 概述

作为客厅红氍毹上受欢迎的高雅艺术昆山腔，在士大夫文人的支持下，逐渐上升为“官腔”①，而其他诸种南戏声腔变体则由于只在市井乡间的大众戏台上露脸，被文人视作“杂调”②。这样，万历时期，传奇剧本的两种性质也就被区分开来：凡是能够被昆山腔演出的，就是高雅的，否则只是下里巴人的东西。在这种时风的影响下，文人开始专门为昆山腔演唱而写作传奇剧

① ［明］胡文焕《群音类选》将传奇剧本按照“官腔”、“诸腔”分类。
② ［明］祁彪佳《远山堂曲品》将传奇剧本按照妙、雅、逸、艳、能、具六品分类，又别立一类为“杂调”，专录不入流品的民间之作，多为诸腔作品。

本，诸腔所用的剧本虽然也有许多来自文人，或把历代文人作品搬上舞台，但也有许多则是民间艺人、乡间塾师所作。通常，这后一部分作品是不被文人留意和著录的，但由于它们的作者比较熟悉戏曲舞台规律，又了解普通民众的审美口味，所写剧作许多都是能够在舞台上长期盛演和流传的。

明代万历以后，民间出现了大量这类传奇剧目。虽然我们从文人的目录著作或曲品著作里难得见到它们的影子，例如只在祁彪佳的《远山堂曲品·杂调》里见到几十种，但在当时广为印行而流通各地的各种戏曲选本里，却大量见到。这类选本有刊于万历元年（1573 年）的《八能奏锦》、《词林一枝》，刊于万历三十八年（1610 年）的《乐府菁华》、《玉谷调簧》，刊于万历三十九年（1611 年）的《摘锦奇音》，以及万历刊本《万曲明春》、《尧天乐》、《徽池雅调》、《时调青昆》、《昆弋雅调》等等。其中有许多剧目为历代目录著作所不载，多半属于由诸腔演唱的民间剧目。这说明，普通百姓是对之极感兴趣的，这是造成这类通俗读物泛滥的前提。

明代戏文选本里有一些是昆腔和诸腔剧目合选的，如《时调青昆》，如《昆弋雅调》，如《八能奏锦》标为“昆池新调”，但里面并不注明每一个剧目的具体声腔，所以难于把它们按照声腔区分开来。但有一些却是可以确定其声腔的，如有三种选本全部收录青阳腔的剧目，即：《徽池雅调》（安徽池州是青阳腔的根基地，所以声腔以地望称）、《万曲明春》（标明为“徽池雅调”）、《词林一枝》（直接标为“新刻京板青阳时调”），另外《玉谷调簧》和《摘锦奇音》标明为“滚调”，说明其中所收为青阳腔和弋阳腔的剧目，又明胡文焕编纂而刊刻于万历二十一到二十四年间（1593～1596 年）的《群音类选》“诸腔类”，开列了剧目二十五种，明末祁彪佳《远山堂曲品》里有“杂调”一栏，收有剧目四十六种，再加上其他选本中还有一些为所有目录书所未记载的

剧目，大约也都是诸腔的剧目。这样，一共可以得到明代诸腔剧目一百四十一种。虽然这个数字距离实际情况还相去甚远，但也可以说明一些问题了。

这些剧目计有：《白兔记》、《拜月记》、《播间记》、《调弓记》、《断发记》、《藏珠记》、《刺髯记》、《长城记》、《尝胆记》、《风情记》、《风月记》、《复仇记》、《古城记》、《灌园记》、《和戎记》、《红拂记》、《红梅记》、《红叶记》、《黄莺记》、《教子记》、《结义记》、《金貂记》、《金印记》、《荆钗记》、《救母记》、《葵花记》、《炼丹记》、《鲤鱼记》、《罗帕记》、《洛阳记》、《卖钗记》、《卖水记》、《米糷记》、《鸣凤记》、《破窑记》、《琵琶记》、《奇逢记》、《千金记》、《青袍记》、《三关记》、《三桂记》、《三国记》、《三元记》、《杀狗记》、《升平记》、《升仙记》、《狮吼记》、《四节记》、《昙花记》、《题红记》、《天缘记》、《同窗记》、《同心记》、《投笔记》、《五桂记》、《卧冰记》、《西厢记》、《湘环记》、《兴刘记》、《寻亲记》、《胭脂记》、《易鞋记》、《阴德记》、《玉簪记》、《杂剧记》、《谪仙记》、《征辽记》、《征蛮记》、《织绢记》、《祝枝山》、《妆盒记》、《白袍记》、《萃盘记》、《还魂记》、《浣纱记》、《金钗记》、《金锏记》、《昆仑记》、《六恶记》、《男后记》、《皮囊记》、《嫖院记》、《恩婚记》、《四德记》、《太和记》、《香囊记》、《跃鲤记》、《运甓记》、《招关记》、《白蛇记》、《茶船记》、《钗书记》、《赤壁记》、《赤符记》、《东窗记》、《断机记》、《感虎记》、《韩朋十义记》、《江天暮雪记》、《金凤钗记》、《金台记》、《荆州记》、《跨鹤记》、《雷鸣记》、《鹿台记》、《牡丹记》、《宁胡记》、《琼琚记》、《破镜记》、《麒麟记》、《劝善记》、《三聘记》、《赛五伦记》、《射鹿记》、《双璧记》、《双节记》、《水浒记》、《剔目记》、《绨袍记》、《偷桃记》、《瓦盆记》、《五子登科记》、《香山记》、《孝义记》、《绣衣记》、《鹦鹉记》、《玉钩记》、《珍珠记》、《白雁记》、《百箭记》、《报善记》、《报冤记》、《饭袋记》、《红楼记》、

《护国记》、《黄袍记》、《杀豹记》、《琴线记》、《五关记》、《忆情记》、《玉镮记》，等等。

这类剧本的作者大率为乡村教师、戏班艺人之类，明祁彪佳《远山堂曲品》为《赤符记》作注说："作者眼光出牛背上，拾一二村竖语，便命为传奇，真小人之言哉。"在《三聘记》下注曰："作者胡灵台，吾不知何如人。观其所为传奇，掇拾帖括，俗气填于肤髓。是迂腐老乡塾而强自命为顾曲周郎者。"又在《绣衣记》下注曰："袭《琵琶》之粗处，而略入己意，便荒谬不堪，此等词皆梨园子弟自制者。在元之娼夫词几与王、马诸公为敌，今竟绝响矣。"虽说颇有自命清高之嫌，但也不是没有说出症结。《远山堂曲品》的好处在于记录了一些民间剧作者的姓名，见于"杂调"剧本下面的有翁了忠、古时月、吴德修、黄澜、胡湛然、金成初、欣欣客、鲁怀德、汪湛溪、席正吾、郑汝耿、郑国轩、童养中、张竹亭、许宗衡、董应翰、叶倖、鹭庭熙、叶碧川、朱少斋、顾觉宇等。他们的生平字里一般都不清楚，其文化水准也不高，填词谱曲格律平仄达不到文人的要求，但他们对于戏场情景和民众口味却十分熟悉，写出来的都是场上之曲，演出效果强烈，例如《劝善记》"以三日夜演之，轰动村社"就是例子，其剧本被戏文选本反复选录也是明证。祁彪佳也不得不承认"杂调"里有优秀的舞台本，如他说《十义记》里"父子相认一出，弋优演之，能令观者出涕"，说《剔目记》"可以裂眦"等。

明代诸声腔剧本今天有明代存本的有十六种，其中富春堂刊本有：《薛平辽金貂记》、《韩朋十义记》、《何文秀玉钗记》、《范雎绨袍记》、《苏英皇后鹦鹉记》、《薛仁贵跨海征东白袍记》、《韩湘子九度文公升仙记》、《刘汉卿白蛇记》、《王昭君出塞和戎记》、《香山记》，文林阁刊本有：《高文举珍珠记》、《刘秀云台记》、《青袍记》、《观音鱼篮记》、《袁文正还魂记》，又有一种明刻本《新刻全像古城记》。

另外，近年来还有一些珍贵的明刊本诸腔传奇出现，如潮腔《荔枝记》（一名《陈三五娘》），万历九年（1581年）朱氏与耕堂（建阳书坊）刊本，藏奥地利维也纳国家图书馆；如潮腔《金花女》、《苏六娘》，万历刊本，《苏六娘》附刻《金花女》之上，藏日本东京大学东洋文化研究所，历代戏曲书目失载。

第二节 南戏诸声腔盛演剧目

明代万历以后的南戏诸声腔盛演剧目，根据上节的描述应该是大量的。这里仅挑选对于后世地方戏舞台有广远影响的部分剧目作些简单介绍。

《破窑记》，元代无名氏作，《永乐大典·戏文二十》列其目，题为《吕蒙正风雪破窑记》，明人徐渭《南词叙录·宋元旧编》著录，题为《吕蒙正破窑记》。金元院本有《抛绣球》一目，或许即演同一故事。元人关汉卿、王实甫皆有《吕蒙正风雪破窑记》杂剧，后者今存脉望馆抄校古今杂剧本。明人姚旅《露书》卷十二说："元大内杂剧许讥诮为乐，尝演吕蒙正。"说明这一题材在元代曾经十分流行。至于南戏与杂剧何者先出，史载不明。南戏《破窑记》在明代民间的演出极其兴盛，故事家喻户晓，其传本有万历金陵富春堂刊《李九我批评破窑记》，其折出则为明代诸多戏曲选本大量采撷，《乐府菁华》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《词林一枝》、《八能奏锦》、《大明春》、《徽池雅调》、《时调青昆》都收有其中散出。剧写宋人吕蒙正微时，为宰相刘懋女刘氏千金彩楼抛球选婿挑中，刘懋不纳，刘千金毅然随吕移居破窑中，最后以吕氏高中状元而大团圆结束。此剧站在小民的立场，极力夸张宰相女在破窑中所受到的熬煎，窑内无床无褥，无桌无凳，无锅无灶，无粮无食，吕蒙正前往寺庙乞食，亦受尽凌辱。剧中演尽穷酸受辱之态，为平民百姓所爱看。然而，相国女下嫁破窑，

屡困不屈，凭恃的是她始终坚信“自古道儒冠不误人”，坚信穷书生终究发达，这是当时文人信仰的流露，是科举制度深刻影响社会观念的具体事例。剧中还渲染命运前定的观念，让太白星神出来说吕蒙正有相国之份，命山神土地守护破窑。剧中极言穷困受辱的几场戏，如“破窑居止”、“斋后钟”、“雪地辨踪”、“虎扣窑门”等，刻画逼真，描情细腻，脍炙人口。万历本已经有明人改动痕迹，例如将刘懋不认婿写成是为砥砺吕蒙正意志，以免他不奋发求进，但后面又有刘懋晓喻街坊邻里，不许任何人接济小夫妻，夫人探窑看女还要瞒着刘懋，尤其是吕蒙正赴京赶考之后，刘懋还不接回居于豺狼虎豹出没的深山破窑中的女儿，致使其遭遇“虎扣”大吓，就实属不经了。这是明人改动原本而不完善的结果。大约也因为事属不经，此剧极少为文人所注目，不见文人评论。明代无名氏有《彩楼记》一本，今存抄本，系《破窑记》的改本，吕天成《曲品》卷下于“能品”内著录，评曰：“作手平平，稍入酸境，且是全不核实。古人好诙谐如此，然亦古质可取。”祁彪佳著《远山堂曲品》，干脆对两种版本都不着一词。刘千金故事在明代民间的流传演化中，逐渐转变成王宝钏彩楼招婿、为薛平贵守寒窑十八年的故事，有无名氏《王宝钏》曲词、《龙凤金钗传》鼓词讲说其事，



图 81　明万历陈含初刊《李九我批评破窑记》插图“彩楼选婿”

其情节又被明清兴起的梆子、皮簧声腔剧种吸收，成为广为传演的剧目《红鬃烈马》（又称《彩楼配》、《武家坡》、《大登殿》等），1934年还被熊式一译成英文，名《王宝钏》，由英国伦敦国家人民剧院上演，轰动一时。《破窑记》故事的长期流传和转化，显示了这个剧目的顽强生命力。

《金貂记》，无名氏作。以唐代名将薛仁贵、尉迟敬德为描写对象。写薛仁贵遭皇叔李道宗“谋反”诬陷下狱，尉迟敬德不平，上殿奏本时，打落李道宗的门牙。皇帝李世民大怒，要将尉迟敬德斩首，多亏徐勣保本，才将他谪贬为民。后辽邦苏保童来犯，徐勣保奏薛仁贵复职出征。李道宗又遣刺客欲害其妻与子丁山未遂，被削职归田的尉迟敬德收留。薛仁贵兵败被围，李道宗阻挠援救，最后故意要请尉迟敬德带“老幼疲癃”之兵前去解围。程咬金到尉迟田庄宣诏，尉迟敬德装病，但被程识破，乃随程御敌。在内外夹攻下，苏保童败走，薛和尉迟两家团聚。剧中因薛仁贵有家藏金貂，薛妻与薛子在逃难时以卖金貂得遇尉迟敬德，故名《金貂记》。剧作对李道宗的奸佞阴险、薛仁贵的逆来顺受以及尉迟敬德的嫉恶如仇、憨直坦率等性格特点



图82 明万历三十八年（1610年）刊《玉谷调簧·金貂记》插图“敬德牧羊”

刻画得栩栩如生，并带有浓厚的民间创作特色。现存比较完整的刊本为明万历年间金陵富春堂刊本（缺七出），系根据元人杨梓《功臣宴敬德不服老》杂剧及有关薛仁贵的传说改编而成。明刊《乐府菁华》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《词林一枝》、《八能奏锦》、《尧天乐》都有此剧选出，说明当时此剧非常流行。后世地方戏里也多有改编上演。

《百花记》，无名氏作。出自民间传说：元朝秀才江六云进士及第，授浙江道御使，奉命探听安西王谋反事。六云微服私访，被安西王手下捉入府中，安西王爱其才而委以重任。安西王近侍八辣铁头陷害六云，将其灌醉送入王女百花郡主寝床，欲借百花手杀之。谁想百花见而爱之，约为婚姻，赠剑以释。安西王反，百花点将发兵，以六云为参赞，先为六云斩却八辣铁头。后王师来征剿，六云为内应，安西王被俘，百花遁入德清庵为尼。六云上奏获准，与百花结为夫妇。此剧已无传本，明刊《时调青昆》里收有"百花赠剑"一出。《百花记》的情节结构能够跳出当时一般传奇格范，给人以题材的新奇感，因而受到民间舞台欢迎。祁彪佳《远山堂曲品》将其列入"能品"，评价说："结构亦新，但意味尚浅。"明人王异有改本《花亭记》。清代各地方戏里多有"百花赠剑"的出目。

《列女传》，无名氏作。本事出汉刘向《列女传》，元人石君宝有《鲁大夫秋胡戏妻》杂剧。戏演鲁国大夫秋胡娶妻三日而别，数年后返家，于桑园遇妻采桑而不识，悦而戏之并欲赠以金，妻拒而归，知是丈夫所为，愤而投水，为婆母所阻，秋胡谢罪后团圆。剧本今逸，仅明刊《尧天乐》选有"秋胡戏妻"一出。后世各地方戏多有《秋胡戏妻》、《桑园会》一剧。

《和戎记》，无名氏作。写王昭君故事，前有元代白朴《汉宫秋》杂剧。此剧在白朴基础上改编，将王昭君投水死后匈奴主动送回毛延寿，改为昭君要求匈奴先斩毛延寿，然后投水死，颇有新意。因此剧为民间作品，被文人所恶，祁彪佳《远山堂曲品·

杂调》批评说："明妃青冢，自江淹《恨赋》而外，谱之诗歌，娓娓不绝。乃被滥恶词曲，占此佳境，几使文人绝笔。"祁氏感慨这一题材被民间之作占去，演出影响过大，致使文士不敢措手，倒说出了一些真实情况，明人只有陈与郊写了一折南北合腔的《昭君出塞》杂剧，仅为文人案头作品。今存明万历富春堂刊本。明代诸多戏曲选本都有此剧选出，《怡春锦》题为《青冢记》，《尧天乐》题为《和番记》。清代诸多地方戏里都有以昭君出塞为题材的剧目，一直盛演不衰。

《香山记》，又名《修善记》，无名氏作。妙庄王第三女妙善好善乐修，为王所恶，遂辞王入清秀庵为尼，王焚庵而不死，至香山紫竹林说法。王疾不能疗，妙善舍手眼为父合药，王大悔悟。后妙善奉佛旨为观世音菩萨，合家亦皆得道。今存明金陵富春堂刊本。明刊《尧天乐》选有"观音扫殿"、"南园采芹"二出。此剧因系民间作品，文学色彩不够，遭到当时文人的蔑视，如祁彪佳《远山堂曲品·杂调》说它："词意俱最下一乘，不堪我辈着眼。"但因为敷叙观音菩萨生平事迹，在民间信仰里得到支持，因而在后来的地方戏中长期流传，演为《大香山》等名目。

《长城记》，无名氏作。本事出《左传》、《说苑》、《列女传》、《郡国志》、《古今注》等。演孟姜女哭长城的故事。这是一个极为流行的民间传说，历代文学作品多取为题材，前代戏曲剧目即有宋元南戏《孟姜女送寒衣》、金元院本《孟姜女》、元杂剧《孟姜女千里送寒衣》、元明杂剧《孟姜女死哭长城》等。剧本今佚，明刊《摘锦奇音》、《词林一枝》、《尧天乐》皆收"姜女送衣"一出，《大明春》亦收此出，题为《寒衣记》。同时还有《杞良妻》传奇一部。后世地方戏多有孟姜女送寒衣、哭长城的剧目。

《同窗记》，无名氏作。写梁山伯与祝英台爱情故事，在民间流传极早极广，戏曲剧本取作常见题材。宋元南戏有《祝英台》，元杂剧有白朴《祝英台死嫁梁山伯》。剧本今佚，明刊《摘锦奇

音》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》、《秋夜月》、《万家锦》等都收此剧散出，《群音类选》所收剧名标作《访友记》。当时文人也多以此题材作传奇，如朱少斋有《英台记》，朱春霖有《牡丹记》、王紫涛有《两蝶诗》等。祁彪佳《远山堂曲品·杂调》《英台记》评语说："祝英台女子从师，梁山伯还魂结褵，村儿盛传此事。或云即吾越人也。朱春林传之为《牡丹记》者，差胜此曲。"可见这一题材影响之广泛。清代地方戏里更是广为演出这一故事，名之为《柳阴记》等。

《织锦记》一名《天仙记》。顾觉宇作。顾生平不详，大约为艺人。本事出自《搜神记》，宋元戏文有《董秀才遇仙记》。董永行孝卖身为奴，途逢仙女，愿以身相从，织锦偿还董永所欠之债。剧本已佚。明刊《八能奏锦》选有"董永槐阴分别"一出。《尧天乐》选出题《槐阴记》，《万曲长春》选出题《织绢记》、《卖身记》，《乐府菁华》、《时调青昆》选出题《织绢记》。明人心一子有《遇仙记》传奇，吕天成《曲品》卷下说："心一子所著传奇一本《遇仙》，董永事。词亦不俗。此非弋阳所演者。"可见是改编自弋阳腔的民间之本。清代地方戏里广泛演为《天仙配》、《槐阴树》等剧目。

第十章　戏曲理论的发展

明朝传奇艺术的蓬勃发展以及人们对杂剧和传奇创作经验的总结，带来了明代戏曲理论的升华。与元代戏曲理论落后于舞台实践的尴尬局面不同，明代戏曲理论开始追踪创作实践，并在戏曲舞台艺术的各个方面进行了有益的探讨，取得相当的实绩，产生了许多有价值的著作，并诞生了划时代的王骥德《曲律》。可以说，中国古典戏曲理论的主要内容与范畴，在明代都已经奠定。

第一节　概述

明初由于时代变迁的原因，文人学子们的目光很少投注于戏曲，只有一驾藩王朱权于尊养中对于北曲杂剧进行了比较深入细致的研究，写出了著名的《太和正音谱》，成为明代戏曲理论的开山之作。嘉靖以后，太平日久，人民升平乐业，戏曲创作就越来越引起文人们的注意，一些著名的文士开始从各个不同的角度对戏曲进行理论归纳，如李开先、王世贞、徐渭都染指戏曲批评，著名曲师魏良辅也留下了论曲警句，明代戏曲理论的大发展就在这种背景下蓬蓬勃勃地开始了。

明代中业以后戏曲实践发生了很大的变化与转折：北曲杂剧走向衰微，南曲传奇开始兴盛，使批评家们有了对不同戏曲样式

进行区别和比较的可能；戏曲创作队伍的构成，由元代仅仅为下层书会才人，逐渐过渡到上层文士越来越多的介入，创作者的社会地位与前代有了根本的不同，也使批评家们的兴趣大增；而传奇作品的大批涌现，更是为批评家们准备和积累了充裕的研究对象。这种时代条件，恰恰成为明代戏曲理论获得发展的前提。于是，伴随着蔚为大观的传奇繁盛时期的到来，一批批文人学子们拿起笔来，加入了戏曲批评的行列，使这一时期的戏曲理论出现了空前活跃的局面，内容丰富、形式多样，涌现出众多的理论家和批评家，如李挚、汤显祖、沈璟等文坛与曲坛大师，都留下了有关著述，其他如胡应麟、徐复祚、吕天成、沈德符、臧懋循等，都有诸多精辟的见解，更为独特的是潘之恒对于戏曲表演理论的注目，至于王骥德《曲律》，则是中国戏曲理论史上第一部成系统的著作。于是，就在明代传奇创作达到高峰的时候，中国戏曲理论的成熟期也来到了。

与明传奇创作的潮头一直持续到明末不减一样，明代戏曲理论著作产生的势头亦一直持续到明末，又有一批纷采各异的理论著述出现，涌现出一批有见地的批评家，如凌濛初、张琦、沈崇绥、祁彪佳、冯梦龙、张岱、孟称舜、卓人月、袁于令等人皆是，他们接续了万历理论思绪，从更广泛深入的角度对戏曲理论进行探讨，获得自己的成绩，并召唤了清代又一次戏曲理论发展高潮的到来。

统观整个明代戏曲理论的发展，可以发现，明代是中国戏曲学由全面展开逐步过渡到高潮阶段的一个重要时期。无论是对戏曲本质、原理的探讨，对有关作家、作品和演员表演的评论，或是对于演唱技巧、剧本写作或曲谱的钻研、对于戏曲历史的考证和勾勒，还是有关戏曲作家、演员、剧目的记录和对历代戏曲资料的摘录汇编等，都可以说是成就卓越。明代戏曲理论家们的著述涉及了许多有深度的理论命题和批评标准。如魏良辅在论述诸

腔调演变过程中所崇尚的发展观念和改革精神，如李开先对艺术通俗性——“文随俗远”的论述和推举，如何良俊对于“本色”、“当行”等概念的提出，如王世贞在论述南北曲风格时对比较方法的运用，如徐渭对于南戏的源流沿革、风格特点、文辞声律、作家作品等方面全面而深刻的关注以及对“本色”的强调，如李贽在其思想原则基础上提出的“童心说”和“化工说”，如汤显祖从艺术创作规律的角度出发对于剧作家主观意愿情感的看重和提倡，如沈璟对于作曲过程中“合律依腔”标准的制定和强调，如潘之恒对于演员“才、慧、致”等自身素质的要求，如吕天成对于当时戏曲创作和理论研究状况系统而全面的总结与认识，等等。

中国古代戏曲理论著作的状貌是异常丰富、斑驳绚烂而又庞杂纷呈、松散零碎的，这与中国古代文艺理论的感悟性、随意性特征是互相联系着的，明代戏曲理论就生动体现出这个特点。一般来说，明代戏曲批评家们多是根据其自身的修养、爱好和兴趣，偏重于从各自不同的角度对戏曲的本质特征作不同层面的论述，而形成一些分科的著作，或论其歌唱方法，或纠其填词技巧，或考证其历史渊源，或品评其创作和表演优劣，当然，这仅指其主要倾向性而言，实际上大多数著作都不够专门化，还没有形成严格的体系意识，只有王骥德《曲律》除外。而更大量的戏曲论述，则采取了随意的形式，散见于各种杂论、序跋、评点、批注、题词、辑古、访逸、日记、小品、书信等文体中，呈现出博杂的面貌，读之如批沙捡金，时有所获，但毕竟过于缺乏系统性。我们在讨论明代戏曲理论时，不得不首先正视它的这一特点。

第二节　万历以前的戏曲理论著作

一、朱权《太和正音谱》

《太和正音谱》作于明洪武三十一年（1398 年），是朱权在前人论述基础上，集其北曲创作经验和研究心得，所撰写的一部理论著作。其内容比较杂乱，但主要是北曲杂剧的剧目记录和北曲曲谱，附带讨论北曲的类别风格、北曲作家的成就与特点、北曲的歌唱技巧以及北杂剧角色等。其中的剧目记录，对元钟嗣成《录鬼簿》有较多补充，为后人了解北杂剧面貌提供了更丰富的材料。曲谱部分则具有划时代的开创意义，我们在下面具体谈到曲谱的节段里还要讨论。这里主要对其杂论部分作些评论。

朱权首次运用分类的方法对北曲杂剧的题材内容作了归纳尝试，书中列出的“杂剧十二科”，将杂剧分为“神仙道化”、“隐居乐道”、“披袍秉笏”、“忠臣烈士”、“孝义廉节”、“叱奸骂谗”、“逐臣孤子”、“钹刀赶棒”、“风花雪夜”、“悲欢离合”、“烟花粉黛”、“神头鬼面”十二类，尽管类与类之间的逻辑关系不尽明晰，时而互有覆盖，毕竟为我们提供了接近北杂剧内容的一把钥匙。

在“古今群英乐府格势”一部分，朱权对于元明杂剧和散曲作家九十八人作了风格和价值判断，一一列出评语，这是朱权对于戏曲批评所作出的最大贡献。当然，由于立场和时代眼光的限制，朱权的评价有时会与后世定评相去甚远，例如他把元杂剧的代表人物关汉卿评为“可上可下之才”，概括其风格“如琼筵醉客”，就明显对之有所贬低，不过，如果仅从文词角度立论，朱权的评语也并非完全没有道理，至少对于后人会有所启发。至于他评马致远之词“如朝阳鸣凤”，评白朴之词“如鹏抟九霄”，评王实甫之词“如花间美人”，都颇为中的又不乏创意。当然，对

于将近百人都用这种方法来进行评价，不免使语言支绌贫乏，意象重叠雷同，或变得十分难解，甚至为了凑词而苦心造境，所评不一定都符合作者实际。不过作为首创，也无法在这里苛责朱权了。

朱权在“新定府体一十五家”这一部分里，将金元明文人所作北曲乐府（包括散曲和杂剧），从文字风格上作了比较与归纳。这十五种体式是丹丘体、宗将体、黄冠体、承安体、盛元体、江东体、西江体、东吴体、淮南体、玉堂体、草堂体、楚江体、香奁体、骚人体、俳优体。其中的主观意态较重，判断不无偏颇，例如将“丹丘体”列于首位，而朱权号丹邱，这里不无借助尊王之位而自我标榜的意味。诸体的逻辑内涵也不相等，例如丹丘体、宗将体、玉堂体、楚江体、骚人体是从风格立论，承安体、盛元体是从朝代立论，江东体、西江体、东吴体、淮南体是从地域立论，黄冠体、草堂体、香奁体是从题材立论，俳优体则是从作者身分立论。但是，由于我们今天已经见不到当时的材料，至少可以从中知道：金代承安时期和元朝鼎盛时期的乐府创作，在风格上是有着明显差异的；江东、江西、东吴、淮南不同地区的乐府创作，也有着不同的色彩。从而为我们透露出了乐府创作在时间上和空间上的发展序列及其特色，提供了珍贵的史料。

书中对于杂剧、院本角色含义及其来源的考订，也具有相当的研究价值。

《太和正音谱》中还论及一些有关声律、歌唱技巧方面的问题，虽说基本上是抄袭金元人芝庵《唱论》和周德清《中原音韵》，但也反映了朱权在这方面的修养和见解，他毕竟注意到戏曲的歌唱原则，没有仅仅停留在文词上。也由于他注意了作为综合舞台艺术的戏曲的各个方面，并试图对之进行全面性的探讨，也就使此书具备了戏曲概论的初级架构，从而给后来者以启发。在这个意义上，朱权的首创之功是不应磨灭的。当然，朱权的贵

族意识过于强烈，他的评价带有太多的阶级判断色彩，例如极力贬低出身卑贱的艺人，这是此书的糟粕。

二、魏良辅《曲律》

魏良辅为嘉靖时期江苏太仓曲师，终身研琢南北曲唱法，颇有心得，曾创昆曲水磨腔。其《曲律》① 细究歌唱技巧，是在继承《唱论》意趣基础上对明嘉靖年间唱曲实践的总结。此著在嘉靖年间曲界影响很大，"士大夫辈咸尚之"②，以后被明代多种词曲选本和著述如《吴歈萃雅》、《词林逸响》、《吴骚合编》、《度曲须知》等所征引，更产生了广远的影响。

魏良辅指出，不同的曲牌有各自的风格与趣味特征，唱曲时需对之进行揣摩把握，要紧的是"要唱出各样曲名理趣"，如唱【玉芙蓉】等曲"要驰骋"，唱【针线箱】等曲"要规矩"，唱【二郎神】等曲"要悠扬"等，这才能唱到点子上。演唱时还要处理好声韵与效果的关系，如"五音以四声为主"，唱曲时平、上、去、入四声"务要端正"，而音韵则须遵循"词意高古，音韵精绝"的"中州韵"，注意辨明南北方音的差异，"南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字"。唱曲者应在"三绝"、"五不可"、"五难"等关键处下功夫，"三绝"为字清、腔纯、板正，"五不可"为"不可高，不可低，不可重，不可轻，不可自主意"，"五难"

---

① 魏良辅《曲律》今存五种版本，所用名称不一，内容也不尽相合。一为［明］张广德编《真迹日录》二集所收文征明写本《南词引正》十八条（但卷末曹含斋嘉靖二十六年［1547 年叙］称二十条），二为万历四十四年（1616 年）周之标刻《吴歈萃雅》卷首收《魏良辅曲律》十八条，三为天启三年（1623 年）许宇刻《词林逸响》卷首收《昆腔原始》十七条，四为崇祯十年（1637 年）张琦刻《吴骚合编》卷首收《魏良辅曲律》十七条，五为崇祯十二年（1639 年）沈宠绥著《度曲须知》卷下引《曲律前言》十四条（但其中四条出自朱权《太和正音谱》），各本条目、文字互有出人。

② 文征明写本《南词引正》卷末曹含斋嘉靖二十六年（1547 年）叙语。

是闭口难（一作“开口难”），过腔难，出字难，低难，转收入鼻音难（一作“高不难”）。评价曲唱得好不能只看喉音清亮，还要在肃然无声之中细辨其唾字、板眼、过腔是否得宜。清唱则更要讲究腔调和板眼，因为它不能借戏场锣鼓之势而掩拙。初学唱曲者须从一些基本曲牌开始，不要急于混唱别调而乱了规则，唱熟之后再练习改换宫调。

总之，魏氏的论述主要从经验出发，涉及了戏曲演唱的一般方法和技巧，但也触及到某些规律性的东西。中国戏曲是建立在唱曲基础上的综合艺术，歌唱在其中占有极其重要的位置，因此历来受到人们的重视。如果除去记载优戏的笔记不论，戏曲理论最早出现的一部著作就是有关歌唱技法的燕南芝庵《唱论》。魏良辅《曲律》产生之后，这一类著作在戏曲理论中时而或见，不绝如缕，后继者有明代度曲家沈宠绥的《度曲须知》、清代度曲家徐大椿的《乐府传声》、王德晖和徐沅澂的《顾误录》等，他们的工作为总结戏曲歌唱理论奠定了基础。

三、何良俊《曲论》

对戏曲歌唱的发声方法的研究毕竟只是少数有特殊条件的人做的事，一般文人对之也不大感兴趣，由于写作诗词曲的历史传统，他们对于戏曲的填词方法更加青睐，所以此类论述就更常见一些，何良俊的《曲律》就是这样一部著作。

何良俊（1506 - 1573 年）字元朗，松江华亭（今上海松江县）人。家中几世富藏词曲，豢养戏班，这使他在曲律方面颇有家学渊源。在他的时代，北曲杂剧已经开始衰亡，他尤其留意于北曲杂剧，专门聘请了当时南京教坊乐工顿仁教习他的家班戏僮习唱北曲，使北曲得以在南方一脉单传。所著《四友斋丛说》卷三十七“词曲”部专门论曲，内容涉及曲运隆衰、填词技法、重要戏曲作家作品评论（集中于元杂剧、戏文）等，后人名之曰

《曲论》。

何良俊提出了他对于戏曲文词的衡量标准——推崇本色，反对雕饰。他说："盖填词须用本色语，方是作家。"何谓"本色语"？即曲词因感情所致从人心上自然流出，而非作者单纯搜索枯肠所寻得。何良俊称："盖人生于情，所谓'愚夫愚妇可以与知者'。观十五国风，大半皆发于情，可以知矣。是以作者既易工，闻者亦易动听。"发于情的曲词，不必语意深奥而词旨自丰，"靓妆素服，天然妙丽"，民众一听即懂，所谓"情词易工"。正是在这个意义上，他批评了当时人最为津津乐道的两大戏曲经典作品：北杂剧《西厢记》，南戏《琵琶记》。他说："《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少。"他这是站在舞台演出立场上，对于文人创作专意经营文词所提出的批评。"本色说"不始于何良俊，元人戏曲理论范畴中已经有此概念，但何良俊在明代的首次提倡对于后来的曲论影响很大，"本色"遂成为明清曲论里一条最重要的美学范畴。

何良俊总结了一批优秀宋元南戏的成功经验，说它们都有"词虽不能尽工，然皆入律，正以其声之和也"的特点，认为这是其成功诀窍，因而归纳出自己在戏曲声律上的极端主张："宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶"。这一主张后来成为曲律大师沈璟律学的中心思想。自然，它对于规律的总结是不全面的，优秀宋元南戏的成功有曲律方面的原因，但也有内容方面的原因，它导致沈璟律学思想的偏狭错误。

何良俊对于元代作品的欣赏，有他自己的偏爱和口味，例如他在关、马、白、郑四家中，独独推许郑光祖，举例说其《倩女离魂》【越调·圣药王】曲词，"清丽流便，语入本色"，仍然是从其"本色论"的基点出发的；又对王、郑进行对比，说是"郑词淡而净，王词浓而芜"，也让郑居上。总之，他推郑光祖为元代填词第一人。他的《拜月》《琵琶》优劣论也开后人争论之先，

他认为施君美《拜月亭记》“高出于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是当行”。这一说法在明代引起人们的反复争论。我们可以不接受何良俊的结论，但他对于元曲作家的比较研究，以及他所持的“本色”、“当行”的批评标准，却丰富了戏曲理论的范畴与视域。

由何良俊发端，许多文人著作里都喜欢考究具体戏曲作品中的填词优劣问题，内容比较集中的如李开先《词谑》、王世贞《曲藻》以及清人黄图泌《看山阁集闲笔·文学部·词曲》，一直到晚清刘熙载的《艺概·词曲概》。还出现了清人毛先舒的《南曲入声客问》这种专门研究填词入声字问题的书。当填词经验积累到一定的程度，就有人出来为之制订专门的填词法则，这就是曲谱的出现。曲谱在戏曲文献里已经形成一个重要的分支，我们把它放在后面专门论述。

四、李开先《词谑》

李开先诗文精到，为嘉靖八才子之一，又精于词曲，创作法自然、重真情。其《词谑》里除摘录了一些滑稽谐谑的曲文和记叙了几则歌唱演剧逸事外，主要排比了大量戏曲套数和词尾，略作评语，作为优秀范例，开了文人具体诠次评论前人作品之先。李开先此举和嘉靖年间兴起的坊间选刻词曲本子目的似乎相合，但他的动机却是纯艺术的，而更加具有审美眼光。李开先极为重视作家从民间汲取营养，主张作诗向民歌学习，说那些指责民歌为“鄙俚淫亵”的人是“不知作词之法、诗文之妙者也”。

五、王世贞《曲藻》

王世贞为明代文坛“后七子”之首，著述极其丰富，也有戏曲创作。其《弇州山人四部稿》是一部论述诗词文赋的著作，其中卷一百五十二《艺苑卮言·附录一》专门论述词曲，后人题作

《曲藻》。此著于摘引前人曲话之外，主要评论元明戏曲作家和作品，兼及载录作者逸事，而对明代剧作者的议论极有史料价值。由于王世贞在文坛上的地位，致使他的曲论广有影响，常为后人转录并附议。

王世贞运用比较的方法，对于南北曲之间的风格差异作了理论描述，极有见地："北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。此吾论曲三昧语。"在当时南北曲并行的背景下，对二者进行评判成为历史的任务，一些曲论家都注意到这一理论命题，如魏良辅、徐渭、徐复祚等人，留下了不同的论述①，王世贞的议论则成为其中最有影响的，为后来的曲论家如王骥德等反复引用。

王世贞对于元代戏曲作品的翘楚，北杂剧推为《西厢记》，南戏推为《琵琶记》，由于他在明代文坛的影响，遂成为定评，而这种结论也确实与两剧在历史上发挥作用的情形相符。针对当时一些批评两剧的言词，王世贞发表了具体看法。他说："北曲故当以《西厢》压卷……他传奇不能及。"何良俊曾认为《拜月亭记》优于《西厢记》，他说"大谬"，并指出《拜月亭记》有"三短"："无词家大学问，一短也；既无风情，又无裨风教，二短也；歌演终场，不能使人堕泪，三短也。""三短"的批评倒不一定中的，但将《西厢记》定位于《拜月亭记》之上却是有眼光的。如果说对于《西厢记》的褒奖，王世贞尚未说中要害，那么在评论《琵琶记》时，王世贞就准确指明了其成功之点："则成所以冠绝诸剧者，不惟其琢句之工、使事之美而已。其体贴人情委曲必尽，描写物态仿佛如生，问答之际了不见扭造，所以佳耳。"从"体贴人情"、"描写物态"成功的角度来评价《琵琶

① 参见魏良辅《曲律》、徐渭《南词叙录》、徐复祚《曲论》等。

记》，就为人们拓开了一个合宜的戏剧理论视野。至于该剧腔调稍有不谐，王世贞认为是细枝末节，指出不能“执末以议本”。

《曲藻》里最有价值的部分还在于它对一批明代戏曲作家的评论，例如朱有燉、王九思、康海、杨慎、李开先、徐霖、冯惟敏、祝允明、郑若庸、陆采、张凤翼、梁辰鱼等，这些作家大部分是王世贞的同时代人，因此这可说是王世贞的当代戏剧评论。从这个名单我们可以看出，几乎当时所有的重要戏曲作家，王世贞都注意到了，并在自己的著述中给以定位与评价，其结论亦颇可采，成为后人研究的重要依据。

《曲藻》采用了曲话的形式，这是中国古代戏曲理论著作中最为多见的形式，它的特点是随意和自由，不用事前作整体构思，不用顾虑其结构缺陷，随手写来，只要有一得之见，就可以采撷其中，久之自成一编，其内容则海阔天空，凡有关戏曲的都在其范围之中，大略包括了对戏曲源流的追寻、对戏曲典章制度的考证、对历代戏曲作家作品的评论、对戏曲故事本事来源的探讨，对戏曲遗文逸事的采录等等，因此为曲论家所喜爱。《曲藻》之后，这类著作大量涌现，如明人徐渭《南词叙录》、胡应麟曲话、徐复祚《曲论》、沈德符《顾曲杂言》、凌濛初《谭曲杂札》、张琦《衡曲麈谈》，清人黄周星《制曲枝语》、李调元《雨村曲话》《雨村剧话》、焦循《剧说》《花部农谭》、梁廷枏《曲话》、姚燮《今乐考证》、平步青《小栖霞说稗》、杨恩寿《词余丛话》《续词余丛话》等，都是此类著述，它们为中国戏曲理论史增添了一道有价值的景观。

六、徐渭《南词叙录》

徐渭是明代超迈绝尘的天才文人，在诗书画文各方面都有卓越的建树，戏曲创作也卓然成家。他生长在浙江，长期来往于浙、闽等南戏流行地，因而对于南戏的历史渊源多有认识，于嘉

靖三十八年（1559年）在福建写成《南词叙录》一书。

因为金元北方政治文化膨胀的缘故，南戏长期被文人士大夫视作村坊俚曲而鄙视，明代前期南戏仍然长期停留民间，不为文人所重。因此，虽然有关北杂剧的专著已经出了数种，却无人留意南戏。徐渭起而纠之，专门著此书论述南戏的历史源流、声腔变化、曲调特点、文辞风格等，并评论了某些作家作品，考释了南戏角色分工及其来源以及一些南戏方言术语，还著录了宋元南戏六十五种明代南戏四十八种计一百一十三种名目。这是一部比较全面的南戏史著，成为后人了解南戏不可或缺的第一部重要文献。

《南词叙录》对于南戏源流的论述，成为后人认识南戏历史的孔道，其重要自不待言。徐渭对于南戏的正名，将其视为与“胡部”北曲相抗衡的“中国村坊之音”，有力地帮助南戏从鄙俚微末地位挺立起来，既而促成了南戏传奇创作在文人中的盛行，其推赞之功不可埋没。至于徐渭对于一些具体南戏作家作品的评价，也时有点睛之笔，例如他褒赞《琵琶记》“食糠”、“尝药”、“筑坟”、“写真”诸出境界的“从人心流出”，批评《香囊记》的开“以时文为南曲”之弊，都成为定评。徐渭对于曲词的批评标准同样以“本色”为尚，强调“曲本取于感发人心，歌之使奴童妇女皆喻”，而他对于南北曲风格的议论，与王世贞的论述相映成趣，所谓“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志”，“南曲则纡徐绵渺，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉”，颇具感性。

徐渭此书开南戏剧目著录之端。此前著录宋杂剧的有宋人周密《武林旧事》，著录金元院本的有元人陶宗仪《辍耕录》，著录元明杂剧的有元人钟嗣成《录鬼簿》、明人贾仲明《录鬼簿续编》、朱权《太和正音谱》，但无人著录南戏传奇。徐渭《南词叙录》开端后，又有明代无名氏的《古人传奇总目》、清代无名氏《传奇汇考标目》、《传奇汇考》、《笠阁批评旧戏目》等，对南戏

传奇作了剧目记录。清人由于时代的推衍，更开始从事戏曲总目的著录工作，如黄文旸《曲海目》、无名氏《重订曲海总目》、焦循《曲考》、叶堂《纳书楹曲谱》所载目、支丰宜《曲目新编》、梁廷枏《曲话》所附剧目、姚燮《今乐考证》所列剧目、王国维《曲录》等。历代人所进行的剧目著录工作，形成了中国古代戏曲理论的一个特殊分支。

第三节　万历戏曲理论高潮的兴起

万历以后，传奇创作进入它的高峰时期，文人大批投入到这项事业中来，在注目于创作的同时，对于理论也开始格外关注，于是，明代戏曲理论的高潮也来到了。其特征在于，不但有许多曲论家活跃一时，互相切磋探讨，时而争议论辨，留下了各种专门著作以及众多的散论，其内容包括曲话、曲律、曲谱、论歌唱、论表演、论曲词等等，还引发了一场著名的戏曲观念争论“汤沈之争”，并产生了一部戏曲理论的经世之作王骥德《曲律》。对于“汤沈之争”、王骥德《曲律》和曲家散论，我们都开专节讨论，这里只介绍其他万历曲论家的专门著述。

一、潘之恒的表演理论

明代的戏曲表演理论远不如剧本创作理论那样系统化、规范化。有关演员在舞台上唱、念、做、打的品评和论述，多夹杂在一些对于戏曲演出活动的记录或一些戏曲剧本选集的序、评、眉批中。只有潘之恒写作了有关演员表演的专论，弥足珍贵。

潘之恒（1556～1622年）字景升，号鸾啸生、鸾生、亘生、庚生、天都逸使、冰华生等。安徽歙县人。出身富商之家，少时即才思敏捷，善写诗文，曾师事王世贞，与汪道昆、李贽、袁宏道等交往密切。一生爱好游历，足迹遍地。又因家传而爱好戏

曲，终日耽于歌楼舞榭，精于戏曲表演的鉴赏，时有心得即留文字，又多与一时戏曲名家如张凤翼、汤显祖、臧懋循等交结，并长年与歌妓艺人相往还。有多部诗集和游记，其篇帙宏富的《亘史》"外纪"中的"艳部"和"杂篇"内的"文部"，以及《鸾啸小品》里，收录了他在苏州、金陵、扬州以及各地观戏后所写的诸多有关戏曲表演和艺人品评的文章（二书内容彼此有交叉重复处），其中时见真知灼见。

潘之恒常年观剧，反复写文章讨论艺人伎艺与境界，逐渐形成了自己对戏曲表演的审美标准，提出"才、慧、致"的范畴概念。他在《鸾啸小品》卷二《仙度》篇里说："人之以技自负者，其才、慧、致三者，每不能兼，有才而无慧，其才不灵；有慧而无致，其慧不颖；慧之能立见，自古罕矣。"所谓"才"，指演员所呈现的外在表演才能，即"赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也"。所谓"慧"，指演员所禀含的内在理解能力，即"一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也"。所谓"致"，则指演员在登场时所爆发的临界激情和出神入化的舞台感觉与控制能力，即"见猎而喜，将乘而荡，登场而从容合节，不知所以然，其致仙也"。潘之恒强调，通常一个演员"才、慧、致"三者不容易兼备，但不能兼备就会有缺陷，例如缺乏慧心则表演才能无法发挥，而如果缺乏临场自如感，理解力再强也无从表现。只有三者兼备，才能真正成为出类拔萃的演员。潘之恒在《鸾啸小品》卷二《致节》篇又对"致"的内涵作出进一步解释："致不尚严整，而尚潇洒，不尚繁纤而尚淡节。淡节者，淡而有节，如文人悠长之思，隽永而不挠，飘云而不殢，故足贵也。"意即"致"似乎是在不经意中从容实现，但却能带给人以悠深韵味。这当然是一种极高的美学境界，因而潘之恒说："以'致'观剧，几无剧矣。"用这种观念去衡量当代艺人，潘之恒仅仅举出了杨美一人作为"才、慧、致"三至的代表，他在《鸾啸小品》卷二

《与杨超超评剧五则》篇里评价了当时一批著名艺人说："蒋六、王节才长而少慧，宇四、顾筠具慧而乏致，顾三、陈七工于致而短才干，兼之者流波君杨美。"从潘之恒对于"才、慧、致"概念的阐释和他的具体运用，我们感受到了他对于舞台神韵的敏感捕捉和高超的抽象描述能力，他在这方面是远远超越了时人的。

在"才、慧、致"的原则基础上，潘之恒《与杨超超评剧五则》篇里又列出"度、思、步、呼、叹"五个方面作为具体评价戏曲表演技巧的标准。"度"即程度，潘之恒要求"才、慧、致"三者兼而有之的演员，要尽量把自己的表演才能发挥到极点，发挥充分就能成为别人的范本，发挥不够则只能自我努力。"思"即内心体验，表演要体验人物的内心世界、内在精神，不是仅仅模仿其外表言行，所谓"西施之捧心也，思也，非病也"。"步"指舞台形体动作，即要自然潇洒完美圆熟，又要"合规矩应节奏"，把握好两者的统一。"呼"和"叹"是对舞台念白的两种重点要求。"呼"是在特殊情境下呼唤亲人的感情声调，"叹"是人物心理怨情的自然流露，两者都能引起观众对于人物精神的深切关注，所谓"呼、叹之能警场也深矣哉"，表演决不能草草。潘之恒在自己观剧经验之上总结出来的这五个表演重点，为艺人登场提供了颇为明确的标尺。

在演员与角色之间，潘之恒认为，最重要的在于通过理解而实现心理沟通，只有这样，才能把角色演好演活。他在《亘史》杂篇卷四文部《情痴》里以《牡丹亭》为例，指出："最难得者，解杜丽娘之情人也。"而能解角色之情，就要获得角色特定的情感体验，所谓"能痴者而后能情，能情者而后能写其情"，因而，只有"具情痴，而为幻、为荡若莫知其所以然者"，才能真正理解角色，也才能演好角色。潘之恒在这里再次重点提出了演员对于角色的心理体验问题。

潘之恒的许多见解，都接触到了戏曲表演艺术中某些带有规

律性的症结和问题，并具有一定的理论深度。其中论述戏曲表演的文字，承接元人胡祗遹而发扬光大，颇成系统，涉及了表演技巧、情感体验、艺人素质、演唱效果等多方面问题；而品评艺人部分则继《青楼集》之后，开《扬州画舫录》之先。在明代三百年中，主要从舞台表演角度来论述戏曲艺术的还只有潘之恒一人。

二、吕天成《曲品》

把戏曲作家和作品划分等第，从而区分其优劣，这也是一种戏曲批评。最初在《录鬼簿》里有一点对剧作家的评说，《太和正音谱》则对一批剧作家作出评语，但还都不是将他们进行互相比较之后所作的品第，其开山始自吕天成的《曲品》，以后有祁彪佳的《远山堂曲品》、《远山堂剧品》和清人高奕的《新传奇品》等继往开来。

吕天成（1580～约1619年）字勤之，号郁蓝生，别号棘津。浙江余姚人。出身世家，幼时曾得家授曲学音韵和大量阅读戏曲剧本，即有音律之癖，兼工古文辞，有《绣榻野史》、《闲情别传》等小说之作，毕生创作戏曲剧本二十多种。曾得到曲学家沈璟指授曲律，并与曲学家王骥德长期交往。①

吕天成从年轻时开始大量收藏戏曲剧本，耽于曲学十余年，万历三十年（1602年）撰成《曲品》草稿，因不满意而秘之。万历三十八年（1610年）与王骥德深入讨论曲学真谛，促成了王氏的撰写《曲律》，但吕天成对其中未能品第今古传奇剧本而深觉遗憾，于是当年将《曲品》加工成书②。该书体例模仿钟嵘《诗品》、庾信《书品》、谢赫《画品》，把元明传奇作家作品按照

① 参见王骥德《曲律·杂论第三十九下》。

② 参见吕天成《曲品序》。

成就区分等第，凡是嘉靖以前的分成神品、妙品、能品、具品四等，嘉靖以后的分成上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下九等，并一一作出评语。一共收录戏曲作家九十人、散曲作家二十五人、作品一百九十二种。分为上、下卷，上卷品作者，下卷品作品。

吕天成在对传奇作品的品第中寄寓了自己的美学观念。他首先明确标示出自己的品评标准："第一要事佳，第二要关目好，第三要搬出来好，第四要按宫商、协音律，第五要使人易晓，第六要词采，第七要善敷衍：淡处做得浓，闲处做得热闹，第八要各角色派得匀妥，第九要脱套，第十要合世情、关风化。持此十要以衡传奇，靡不当矣。"也就是说，一部传奇作品的成功，首先要有好的内容，又要情节曲折而适合于舞台演出，然后要注意编剧技巧，诸如声律和谐利于演唱、文词既明白晓畅又富于华采、场次安排冷热相济、注意各个角色的登场劳逸等，再就是表现手法要出新，内容要有寓意。吕天成这一篇议论，在对传奇成功要素的把握上确实体系完备而独具匠心，虽可能借鉴了前人经验（他自称出自舅祖父孙𫓶），说明是一种时代性认识，但他把它明确立为一种创作准则，并用来评判作品实践，就将理性认识又向前推进了一步。

除上述以外，吕天成还有其他方面的精辟见解。例如他对于"本色"与"当行"关系的看法，就颇具辩证意义。当时许多填词家以为，"当行"就是讲究曲中学问，"本色"则是讲究曲词质朴，于是分为二派，彼此攻讦，"甲鄙乙为寡文，此嗤彼为丧质"。吕天成指出："当行不在组织饾饤学问，此中自有关节局概，一毫增损不得，若组织，正以蠹当行。本色不在摹勒家常语言，此中别有机神情趣，一毫妆点不来，若摹勒，正以蚀本色。"在他看来，"本色"与"当行"是彼此相融的两个概念，两者互为前提，所以他说："殊不知果属当行，则句调必多本色。果其

本色，则境态必是当行。”他这种见解也属当行之论，因而我们可以相信他对于传奇的品第有相当的科学性。

吕天成品第古今传奇作品之举，于世人和后人大有思考与参考价值。对于当时人来说，他的品评褒贬有颂正指误之功，起到某种倡导与批评的作用。他在《曲品》卷上自称：“入吾品者，可许流传。佚吾品者，自惭腐秽。”对于后人来说，则是提供了一个了解当时戏曲创作现状、批评观念的窗口，由于作品的流失，后人已经无法了解当时某些传奇作品的艺术造诣，借《曲品》则可以窥见其一斑。当然，吕天成《曲品》中也有相当的不尽合适之处，例如他按照作家而不是作品评等，于是一个作家的全部作品就都列入同一等，事实上其成就间可能会有天壤之别。具体评等也不尽合理，例如把邵燦掉书袋子的《香囊记》列为妙品，把自己老师沈璟的平庸作品十七种都列为上上品，置于汤显祖“四梦”之上，就十分不公。另外分等太多、评语藻饰四六文而又只褒不贬，都是不尽人意处，因而遭致王骥德《曲律·杂论第三十九下》的批评。但《曲品》毕竟是同类著作的第一部，自有其开创之功，其中一些品评标准也为后人所参照，其历史地位还是不可抹杀的。

三、沈德符《顾曲杂言》

沈德符字虎符，一字景伯，又字景倩，浙江秀水人。博学嗜读，所著《万历野获编》为庞大的明代野史杂录，其中卷二十七有曲话若干，主要载录有关遗闻逸事、谈论曲调演变、品评作家作品和填词优劣等，前人辑为《顾曲杂言》。沈氏于广博收录之中，时而透露自己对于戏曲的一知新见，例如“弦索入曲”条说当时北曲已近亡，盛行之北腔大多夹杂了南调，所谓“今南腔北曲，瓦缶乱鸣。此名‘北南’，非北曲也”。他对于当时戏曲发展演变迹象的敏感捕捉则成为后人有价值的研究资料，例如“北词

传授”条对于北曲遗响的关注，“时尚小令”条对于民间唱曲风行地域的描述，有助于我们了解北曲的衰亡之末和弦索声腔兴起之初的情况。

四、徐复祚《曲论》

徐复祚为戏曲家，作有杂剧、传奇剧本五种，又有曲选《南北词广韵选》和笔记《三家村老委谈》。后者为掌故杂谈，兼及曲论，内容主要是对一些重要传奇作家和作品的评论，例如品评《琵琶》、《拜月》的优劣等，后人辑为《曲论》。

除了对传统作品如《琵琶记》、《拜月记》、《荆钗记》以及前辈丘濬《五伦全备记》、邵燦《香囊记》、李开先《宝剑记》、郑若庸《玉玦记》、梁辰鱼《浣纱记》、张凤翼《红拂记》等例行发表看法以外，徐复祚《曲论》也评价了众多当代传奇作者和作品，例如屠龙、汤显祖、沈璟、顾大典、梅鼎祚、王骥德、袁于令、孙柚等人的创作，这是其中最有价值的部分，不乏真知灼见，许多可以成为评定这一作者的重要参考材料。

在戏曲曲词写作标准方面，徐复祚更为强调其舞台性与大众性前提，因而将通俗易懂放在首要的位置，他指出，戏曲的欣赏对象是广博的，其最大的观众群是农夫和妇女，如果不能使他们看懂，作品还有什么价值呢——这是他所理解的“本色”的内涵，所谓“传奇之体，要在使田畯红女闻之而跃然喜，悚然惧，若徒逞其博洽，使闻者不解为何语，何异对驴而弹琴乎？”徐复祚之所以出此之论，是因为他正确认识到每次舞台演出的不可重复性，如果读文章，可以反复揣摩其中奥意，而舞台演出则受到剧场时间和条件的制约，其台词必须一听即明，人们没有时间去回味其中意韵，他因此指出：“文章且不可涩，况乐府出于优伶之口，入于当筵之席，不遑使反，何暇思维，而可涩乎哉！”在这种认识基础上，他批评王世贞的戏曲观念：“弇州乃以‘无大

学问'为一短，不知声律家正不取于弘词博学也。"也是在这个基点上，他严厉抨击《五伦全备记》和《香囊记》，也批评了从郑若庸《玉玦记》到梅鼎祚《玉合记》一直到近来新出的《螢篌记》一派单纯讲究文词典丽的弊病。

明人常把许多力气用在对传奇本事的比附上，例如王世贞《曲话》已经开创高则诚用《琵琶记》污蔑牛相国之说，类似或不同说法时见于明人笔记，徐复祚对于这种考究方法颇不以为然，他认为作者从事创作虽然总有触发点，但作品一旦形成，就具备了其自身的独立价值，人们没有必要再在其创作起因上纠缠不休，只注意作品本身所提供的情节、人物及其所达到的艺术成就即可。他是这样说的："要之传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也。即今《琵琶》之传，岂传其事与人哉？传其词耳。"徐复祚的认识颇能洞察文学创作的本质，在当时实属难能可贵。

第四节　汤沈之争

万历年间，在著名传奇大家汤显祖与著名曲学大师沈璟之间，曾发生了一次未曾谋面的理论争执，起因是沈璟出于其曲律第一的传奇填词标准，认为汤显祖的《牡丹亭》文采虽好却不谐音律，是一缺陷，于是对之作了修改。他的这一举动引起了汤显祖的激烈理论反驳。由于两人都具备极大的曲坛影响力，他们各人的见解又都代表了戏曲审美标准的一个极端方面，因而引起当时和以后人们的极大关注，戏曲史上的"汤沈之争"以此构成。为洞悉"汤沈之争"的理论内涵，我们需要先了解辩难双方的立足点，因而这里先从沈璟的曲学见解谈起。

一、沈璟的曲律观

和他的传奇作品一样，沈璟一生曲律著作也非常丰富，撰有《南九宫十三调曲谱》二十一卷，《古今词谱》二十卷，《南词韵选》十九卷，《北词韵选》、《古今南北词林辨体》、《论词六则》、《遵制正吴编》一卷，《唱曲当知》、《词隐先生论曲》、《考定琵琶记》等。这些著述集中阐述了戏曲的格律和语言问题，可以说，沈璟曲学的中心思想是他的格律论。

沈璟对于自己的格律观并没有很多理论表述，他主要是在为曲制律方面从事了卓有成效的实践，其实绩就是《南九宫十三调曲谱》的问世。在沈璟的时代，传奇创作已经成为文士的时髦，"自缙绅青襟，以迨山人墨客，染翰为新声者不可胜纪"[1]，但由于南曲创作自来不像北曲那样有曲谱指导，多有不符合声律的，沈璟所谓"《北词谱》，精且详，恨杀南词偏费讲"，他于是以之自任，决意制作一部南曲曲律格范为天下示正，希望能够达到"词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲"[2]的效果。吕天成《曲品》卷上说沈璟"嗟曲流之泛滥，表音律以立防，痛词法之蓁芜，订全谱以辟路"，就是这个意思。沈璟花费了多年心血，重新审定了南曲各类宫调曲牌的归属，又参补新调，指明相近曲牌的不同和区别，并十分仔细地区分每支曲子的"正字"和"衬字"，指出规范句法，还特别强调了曲律和诗词格律的差别，系统地概括了戏曲声律、音韵的原则，并对每支曲文的平仄四声、韵脚进行了严格限制，又对唱腔板眼"必录声校定"，以期"一人唱，万人和……如出一辙"[3]，他在这些方面真是做了许多细致的工作。王骥德因而在《曲律·杂论第三十九下》称："词隐生平，为挽回曲调计，可谓苦心。"

① [明]王骥德《曲律·杂论第三十九下》。

② 沈璟《词隐先生论曲》，附刻于沈璟《博笑记》卷首。

③ [明]李鸿《南词全谱序》。

沈璟曲谱出，等于为传奇创作制订了一部填词规例，使文人乐此道者从此有法可依、有例可循，不用再茫无头绪地摸索，因而受到普遍欢迎，一时风靡，王骥德所谓“自词隐作词谱，而海内斐然向风”①。徐复祚在《曲论》中称，沈璟曲谱“订世人沿袭之非，铲俗师扭捏之腔，令作曲者知其所向往，皎然词林指南车也。我辈循之以为式，庶几可不失队耳”。冯梦龙也在所编《太霞新奏》自序中充分评价了沈璟曲学的价值：“先辈巨儒文匠，无不兼通词学者，而法门大启，实始于沈铨部九宫谱之一修，于是海内才人，思联臂而游宫商之林。”从此以后，传奇创作的风气一变，人人讲格律之学，个个究声韵之正，将高则诚作《琵琶记》“也不寻宫数调”以及早期南戏韵脚宽泛的传统破除净尽。王骥德、吕天成将这一现象称之为“中兴”。王骥德在《曲律·杂论第三十九下》说：“（沈璟）于曲学法律甚精，泛澜极博，斤斤返古，力障狂澜，中兴之功，良不可没。”吕天成《曲品》卷上则说沈璟：“运斤成风，乐府之匠石，游刃余地，词坛之庖丁。此道赖以中兴，吾党甘为北面。”对其功绩给予了很高的评价。

应该说，沈璟的努力在当时具有极大的理论与实践意义，其贡献在于第一次为以昆曲为主要舞台载体的新传奇体制建立了较为完备的格律体系，同时也促发了同代人对于曲律的深入关注，带来进一步的研讨与切磋，例如沈璟所在的吴江就一度成为文人才子们研讨音律、推敲曲韵的重要地区，而一些曲界后学如卜世臣、叶宪祖、冯梦龙、沈自晋等，由于在创作时遵崇沈璟的格律主张，或者与沈璟有着一定的师承关系，被后人称为“吴江派”作家。

① 王骥德《曲律·杂论第三十九下》。

二、汤沈的辨难

与沈璟斤斤于制订他的曲学规范同时，汤显祖也在从事天才的传奇创作。这时，沈璟和汤显祖还没有发生什么联系。但是，一个契机出现了。汤显祖《牡丹亭》的成功，引起了世人的瞩目。这时，沈璟发现它不“便吴歌”①，也就是说，由昆山腔艺人登台演出此剧有声韵上的困难。沈璟认为其中有不符合曲律的地方，于是自以为是地对之作了文词上的加工改动。吕胤昌将沈璟的改本送汤显祖过目，引起了汤显祖的极度不满。王骥德《曲律·杂论第三十九下》记其事说：“（沈璟）曾为临川改易《还魂》字句之不协者，吕吏部玉绳以致临川，临川不怿，复书吏部曰：‘彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。’”于是，争议出现了。

汤显祖强调的是“曲意”，他痛责沈璟仅知律不知“意”，佛头着粪，改坏了原作。为此他激愤地说自己要一意孤行，宁要文意表达的正确与畅达，不管唱者的嗓子拗折。在《答孙俟居》里，他也提到“曲意”，说是“弟在此自谓知曲意者，笔懒韵落，时时有之，正不妨拗折天下人嗓子”②，表达了同样的观点。何谓“曲意”？汤显祖在《答吕姜山》一信中有进一步的说明：

> 寄吴中曲论良是。唱曲当知，作曲不尽当知也——此语大可轩渠。凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。③

---

① 汤显祖《答凌濛初成》，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1345页。

② 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1299页。

③ 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1337页。

"吴中曲论"指吕姜山寄给他的沈璟《唱曲当知》，他一方面抽象肯定了此著，一方面又强调此书只是写给演唱者看的，传奇作家不一定都要看，因为后者的任务首先不在于研琢歌唱技巧，而是著文。著文则有著文的法规，汤显祖将其理解为"以意趣神色为主"，亦即重在表现作者的意旨、风致、神韵、特色，以传达出一种完整的精神氛围。汤显祖这里提出了一个文学创作的规律问题：当作者进入最佳创作境界、运思入神时，他会神采飞动、文如泉涌，其时他所选择的文词一定是最能充分表达其"意趣神色"的，但却不一定都能够照顾到声律。如果在这时候打断神思，先来考虑格律问题，那还有什么好文章。

汤显祖之所以极力推重传奇作品的"曲意"和"意趣神色"，与他一贯的文学与哲学主张是分不开的。他在创作中一直高倡"情"的旗帜，主张"情"之所至可以冲决一切理学藩篱，这里面包含有对人的个性精神和追求的充分肯定。无论是他对于"情"的高扬、对于"意、趣、神、色"的推崇，都是在强调个体的才情、性格、精神特质以及与此相关的对人生、生命、社会、环境与对象的特殊体验。在他看来，这些才是构成一个作家伟大、深刻、卓越的内在因素。因而，由此出发，他更加看重创作中的个人思想与风格追求。正如他在《答凌初成》一文中说的："不佞《牡丹亭记》大受吕玉绳改窜，云便吴歌。不佞哑然笑曰：'昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。'其中骀荡淫夷，转在笔墨之外耳。"① 他举出王维雪中芭蕉的审美特例来说明，有追求的作家自有其笔墨之外的寓意，这是无法用规矩来衡量的。

对于汤显祖的辩驳，沈璟作出了回应，他认为汤显祖是在恃

① 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1345 页。汤显祖当时以为剧本为吕胤昌所篡改，故云。

才傲律，因而在一首论曲散套［二郎神］[1] 中提出了批评。他说："名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。"既然你是在写传奇剧本而不是其他文体，那么首先就得遵从剧本的规则，才华就应该体现在对这种文体的充分把握和灵活运用上。他还说："论词亦岂容疏放？纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐音律，也难褒奖。耳边厢，讹音俗调，羞问短和长。"意即文采再好，如果时时出韵走调，也称不得好作品。沈璟从文体规则的角度提出反驳，同样具有很大力量。只是，他又将自己的看法推向了极端："宁协律而不工，读之不成句，而讴之始协，是为曲中之巧。"[2] 此论源于何良俊，沈璟又有所发挥。其立足点是：传奇曲词是用于演唱而不是用于阅读的，因此应该以唱出来好听为标准，而不用管它的阅读效果如何。

三、汤沈之争评价

很明显，汤显祖与沈璟的争论集中在传奇创作首先应该重意还是重律的问题上，即从作者的主观构思出发，还是从格律的客观约束出发来实现创作转换的问题。本来这是不成问题的问题，因为两者的关系必然是辩证地结合在一起的：一部传奇作品的成立，首先当然是由作者的创意开始的，但同时作者也就考虑到了他必须用传奇的形式去恰当地表达这一创意，于是他会尽最大努力把自己的"意趣神色"尽可能完美地纳入传奇体制中去。他的创作不是完全自由的，他要"戴着镣铐跳舞"。当然，具体处理过程中，由于具体作者的才华、修养以及观念不同，会出现不同的偏重，就像汤显祖与沈璟的创作风格与特点不同一样。问题在

---

① 附刻于明崇祯刊本沈璟《博笑记》传奇卷首，题作"词隐先生论曲"。

② 王骥德《曲律·杂论第三十九下》引。

于：汤显祖和沈璟二人都把自己的见解推向了极端，说出了绝对的语言，于是形成水火不得相容之势，似乎使一个问题的两面判为了两别。

在不同的观念指导下，二人的创作实践也正好体现为两种截然相背的效果：汤氏作品才情具而韵律疏，沈氏作品声律齐而情致短。当时许多曲家都指出了这一点，如王骥德说："吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙。临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而佶屈聱牙，多令歌者咋舌。"[1]又说："松陵具词法而让词致，临川妙词情而越词检。"[2]沈宠绥说："临川胸罗二酉，笔组七襄，玉茗四种，脍炙词坛。特如龙脯不易入口，宜珍览未宜登歌，以声律未谐也。词隐独追正始，字叶宫商，斤斤罔失尺寸，九宫谱爰定章程，良一代宗工哉。特奉行者过当，或不免逢迎白家老妪。"[3]两人的见解相同，都是从中庸的视点来对汤沈进行评判，在学理上是有道理的。

问题是，如果不是平常的情况，而是在二者不可得兼的极端情况下，必须对二者进行选择，那么，究竟是毁词伤意好还是护词违律好？这时的答案恐怕就应该是后者了。这又牵出了传统文论中一个重要的美学范畴：文质相胜问题。为文的目的是表现质，意即表现作者的思想感情，如果达不到这个效果，徒具文体格律的形式，又有什么用处？与传奇作品的内在蕴涵相比，音律问题当然是次要的。故而孟称舜在《古今名剧合选序》里对之有一个评价："工词者不失才人之胜，而专尚谐律者，则与伶人教师登场演唱者何异？"这在今天看来也是公允的。

当时的曲学家和剧作家，在深入体味了"汤沈之争"的理论

① 王骥德《曲律·杂论第三十九下》。
② 吕天成《曲品》卷上引。
③ 沈宠绥《弦索辨讹》自序。

内涵，总结了两人以及由两人所代表的两种传奇流派的创作得失以后，大多能够通过辩证的途径找出正确的答案。例如吕天成《曲品》卷上说："二公譬如狂、狷，天壤间应有此两项人物。不有光禄，词硎不新；不有奉常，词髓孰抉？倘能守词隐先生之矩，而运以清远道人之才情，岂非合之双美者乎？"他对于二者价值都有充分肯定，而提出"合之双美"的创作理想。

"汤沈之争"活跃了当时曲学家的理论思维，提醒了传奇作者对于创作方法与出发点的辩证把握，使人人知道了在落笔时应该注意什么问题，因而给后来的传奇创作带来良好的影响。尽管作为个体的作者出于各自条件仍有不同的倾向性乃至缺陷，但也往往会主动考虑反面的效果。正如明人沈永隆在《南词新谱》后叙里所说的："两家意不相侔，盖两相胜也。豪隽之彦，高步临川，则不敢睥松陵三尺。精研之士，刻意松陵，而必希获临川片语。亦见夫合则双美，离则两伤矣。"这种情形的出现，毕竟是对于创作有利的。

不过，我们今天可以看到，在"汤沈之争"的背后还掩盖了一个历史事实，它被历来人们的忽视所遮蔽。这就是：沈璟是用昆山腔对于声韵的要求来裁量汤显祖遵照传统南戏体制而创作的传奇，因而产生一定的方枘圆凿现象并不足为奇。也就是说，汤显祖从事传奇创作的时候正处身于一个特殊的历史阶段，当时的文人传奇创作正在由为南戏写作转向为昆山腔写作。汤显祖是江西临川人，对于昆山腔不熟悉，他很自然地就按照传统南戏的格式进行创作。当沈璟严格用昆山腔所运用的吴音吴韵来要求汤显祖的作品时，它们就都不尽合律依腔了。汤显祖自己在《答凌初成》里也承认："不佞生非吴越通，智意短陋，加以举业之耗，道学之牵，不得一意横绝流畅于文赋律吕之事。"[①] 至于后来出

① 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1345 页。

现的众多曲学家，大多都是吴人，他们更是自然地运用沈璟订定了的吴律作为标尺，以之量裁，汤剧当然就显得声韵不谐。但是，汤显祖的传奇当时并非不能顺利搬演，众多材料表明，他的传奇一直为宜黄县艺人所欢迎，宜伶可以一字不改地依照原本来演出①，它们只是不能被昆山腔演员合辙押韵地唱出。这也是造成汤显祖受到批评而义愤极大的一个重要原因，另外一个原因当然是汤显祖自恃在文学创作上比沈璟更有发言权。

第五节　王骥德和他的《曲律》

一、其人其著

王骥德（？～约1623年）字伯良，一字伯骏，号方诸生、玉阳生，别署秦楼外史、方诸仙史、玉阳仙史等。会稽（今浙江绍兴）人。生卒年不详，仅知其生活于嘉靖至天启年间。出身于书香世家，父祖都爱好戏曲活动，家藏众多金元杂剧剧本②，在这种环境中，王骥德“猥当龆龀之年，辄有丝肉之嗜。萧斋读罢，或辨吹缇；芸馆文闲，时供击节。”③并曾在弱冠之时，承父命改写祖父的剧作《红叶记》为《题红记》。王骥德早年曾师事同里戏曲大师徐渭，并和一时曲学名流沈璟、吕天成长期往来论

① 由汤显祖《唱二梦》：“半学侬歌小梵天，宜伶相伴酒中禅。缠头不用通明锦，一夜红氍四百钱。”《复甘义麓》：“弟之爱宜伶学二梦。”（《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第766、1367页）知道他的《南柯梦》《邯郸梦》可以由宜伶演出。由汤显祖《与宜伶罗章二》：“《牡丹亭记》要依我原本，其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字以便俗唱，却与我原作的意趣大不同了。”（《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，下册第1426页。）知道他的《牡丹亭》可以由宜伶一字不改地作全本演出。

② 王骥德《曲律·杂论第三十九下》说：“余家旧藏，及见沈光禄、毛孝廉所，可二三百种。”

③ 王骥德《曲律·序》。

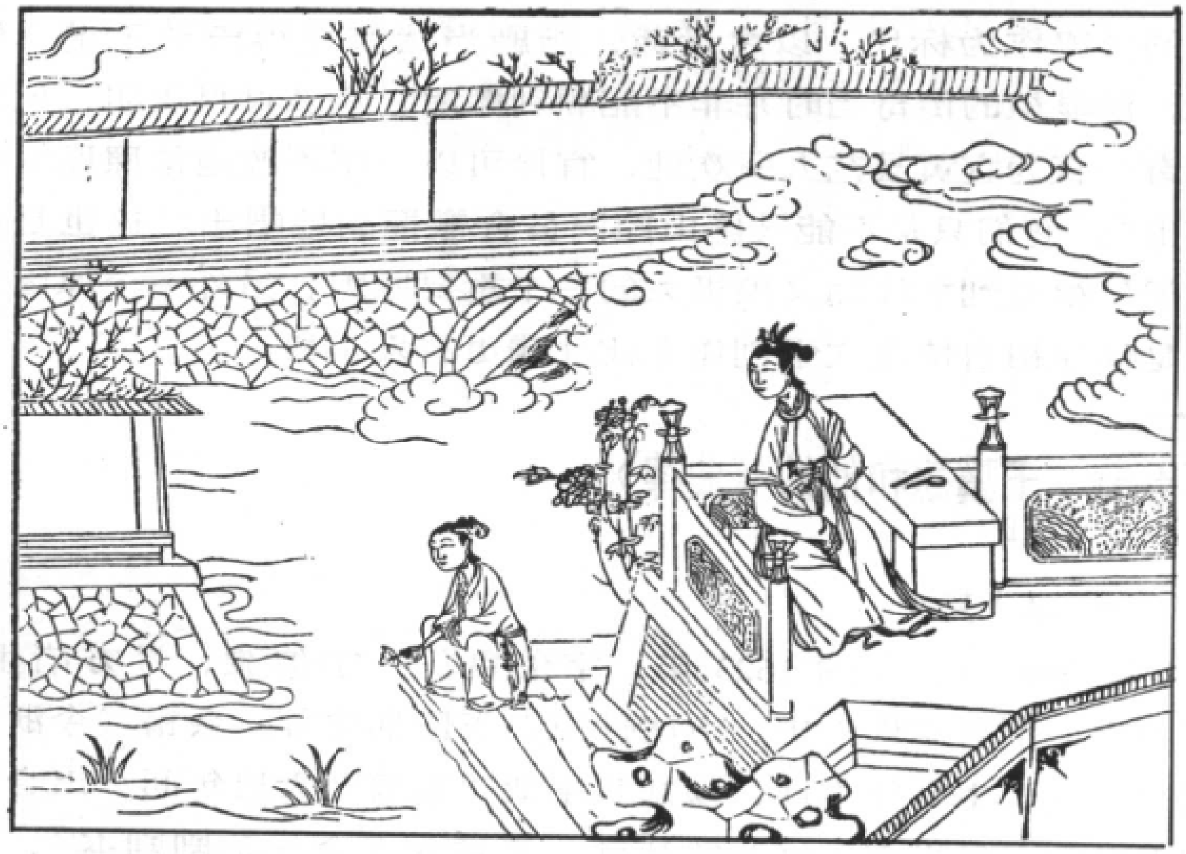


图 83　明万历金陵陈氏继志斋刊《题红记》插图

曲，与戏曲家屠隆、汤显祖、叶宪祖、孙如法、顾大典等也多有交流，对于戏曲的修养日渐精深，当时人毛以燧称："先生于此道故本夙悟①，加以精探邃揽，自宫调以至韵之平仄，声之阴阳，穷其元始，究厥指归，靡不析入三昧。"② 可谓知论。

王骥德一生词曲著述丰富，有诗文《方诸馆集》，传奇《题红记》一部，杂剧《男王后》、《两旦双鬟》、《弃官救友》、《金屋招魂》、《倩女离魂》五种，散曲《方诸馆乐府》两卷，选编《古杂剧》一套，校注了《西厢记》、《琵琶记》，并为传奇填词作有《南词正韵》和《声韵分合图》两部。晚来积十年之功著述《曲

① 王骥德《曲律》毛以燧跋文。

② ［明］毛以燧《曲律·跋》。

律》四卷，于万历三十八年（1610年）写成。

《曲律》是王骥德呕心沥血，刻意“从世界缺陷处一修补之”①的著作，意在为曲学填补一项理论空白，其中的论述与见解，大都是他一生对于戏曲创作的心得之见，弥足珍贵。整体来说，这部著作以高度的概括能力，将一直延续到明代万历时期的三百年戏曲创作历史进行了全面总结，并针对当时的传奇创作现状，提出了许多带有开创性的理论命题。此书以其理论的系统性和全面性，成为中国戏曲理论史上第一部呈集大成面貌的概论式专著。

二、《曲律》的整体架构

从《曲律》全书的架构可以看出，王骥德是将其作为一部完整的戏曲理论著作推出的，其内容涵盖了从戏曲渊源到宫调音律到填词格律到编剧技巧一直到科诨部色的配置等各个方面，是一部概论性质的专著。概而言之，它主要包括五个方面的内涵：

（一）戏曲的源流。在“论曲源第一”、“总论南北曲第二”里，王骥德梳理了戏曲的来源和南北曲分野问题，在其理论体系里首先完成了对戏曲的历史定位。王骥德论“曲”源，由古代乐歌论至词曲、至北曲、至南曲，大体上符合它的历史发展情形。论南北曲分野，则由其历史性和地域文化性着眼，颇具只眼。

（二）戏曲的音乐规则。王骥德详细论述了南北曲牌调名的来历（“论调名第三”）、宫调规则（“论宫调第四”）、腔调之别及其演变（“论腔调第十”）、节奏问题（“论板眼第十一”）、曲牌连缀规则（“论过搭第二十二”）等，着重解决“曲”的规则问题，其中多有创见。例如他描述曲牌调名随时代和流行地域推移而发生嬗变的情形，首次用变化和发展的眼光对曲调演化规律作出科学的解释。他对于宫调理论以及腔调的考究，最有建树的部

① ［明］毛以燧《曲律·跋》。

分都是对于它们明代以来所发生变化的关注。

（三）填词格律和技巧。其中分别探讨了语音的平仄、阴阳、韵、险韵、闭口字、声调问题，填词技巧方面的章法、句法、字法、衬字、对偶、巧体以及写套数、小令、引子、过曲、尾声、务头、落诗的要点，语言修养方面的“须识字”、“须读书”、“讹字”，文词锤炼方面的用事、咏物、俳谐，并开列了诸种违背格律的作法以示禁（“论曲禁第二十三”）。这一部分是《曲律》论述的重点，也是王骥德平生研曲心得的主要收获，毛以燧所谓“先生于此道，故本夙悟”[①]，指的也主要是这些方面。

（四）剧本的舞台性。在这一部分中，王骥德首次有创见地提出了戏剧的结构问题（“论剧戏第三十”），剧本中宾白、插科的安排问题。结构问题原应成为戏剧创作的首要问题，但由于戏曲“剧”的特征长期被“曲”的特征所掩盖，历来未能受到理论家的关注，造成此前戏曲理论中的一大缺陷，到了王骥德才把它弥补过来。除此以外，王骥德还注意到作为场上之物的戏曲，还具有其他的“曲”外特征。例如他重视宾白，说是“诸戏曲之工者，白未必佳，其难不下于曲”，撰写宾白的原则是“须明白简质，用不得太文字。凡用之乎者也，俱非当家”。[②] 又如他认识到插科打诨对于增强剧本戏剧性的作用：“大略曲冷不闹场处，得净、丑间插一科，可博人哄堂，亦是剧戏眼目。”[③]

（五）对于古代当代诸多杂剧传奇作品和作家流派的品评、曲话及其他。例如他根据创作倾向，把元明南戏传奇主要分成两派：本色派和文词派，指出：“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，遂滥

---

① 王骥德《曲律》毛以燧跋文。

② 《曲律·论宾白第三十四》。

③ 《曲律·论插科第三十五》。

觞而有文词家一体……文人学士，积习未忘，不胜其靡，此体遂不能废。”① 其见解透示了对于明代中期以后文人传奇创作走向偏颇一端的不满。在品评历代作家作品时，王骥德充分肯定传统名剧《西厢记》与《琵琶记》，对何元朗的指责反复提出驳难，例如针对何元朗“《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问”的批评，针锋相对地指出：“夫本色尚有胜二氏者哉？过矣！”他对何元朗的《拜月》胜过《琵琶》之说大不以为然，说前者“以望《琵琶》，尚隔两尘”②。对于当代曲家的评判，王骥德多能客观立论，因而他的许多评语都可视作定评。例如他极力推崇徐渭和汤显祖，指为当代词人之冠，说徐渭“瑰玮浓郁，超迈绝尘”，说汤显祖“婉丽妖冶，语动刺骨……妙处往往非词人工力所及”③，都得到后来人的首肯。而对于好友沈璟，王骥德除在制律方面赞赏有加以外，却并不掩饰对其创作平庸和“良多自恕”④的不满。

《曲律》是中国戏曲理论史上首部系统著作，其结构宏大而完备，它的产生，改变了中国戏曲理论界长期惯用的感想随意式和偏论一隅式思维方式，第一次把戏曲创作作为一个完整的艺术综合过程来看待，这是它得以确立自身价值的主要标志。

三、理论思维特点

王骥德《曲律》之所以能够成为一部重要的戏曲理论著作，除了体系的全面以外，尚有其内在原因，即王骥德具备较为开阔的理论视野，这使他形成了自己独特的思考方式。总体来说，他的特点可以从以下三个方面来进行概括。

---

① 《曲律·论家数第十四》。
② 《曲律·杂论第三十九上》。
③ 《曲律·杂论第三十九下》。
④ 《曲律·杂论第三十九下》。

首先，王骥德擅长运用整体构思来解决认识问题，即具备把握对象的整体观和综合观。这种思维方法使他得以在曲论史上第一个提出了传奇创作的整体架构问题。他明确制订了传奇创作的整体设计规则：

> 贵裁剪，贵锻炼：以全帙为大间架，以每折为折落，以曲白为粉垩、为丹雘。勿落套，勿不经，勿太蔓：蔓则局懈，而优人多删削。勿太促：促则气迫，而节奏不畅达。毋令一人无着落，毋令一折不照应。传中紧要处，须重着精神，极力发挥使透：如《浣纱》遗了越王尝胆及夫人采葛事，红拂私奔、如姬窃符，皆本传大头脑，如何草草放过！若无紧要处只管敷演，又多惹人厌憎，皆不审轻重之故也。①

王骥德强调传奇创作要考虑到“大间架”和“折落”的关系问题，在此基础上做好整体构思和局部调整，同时注意到全剧的节奏流畅、细节的先后照应、情节的轻重缓急，特别指出对于情节描写不能平均使用笔墨：无关紧要处要一笔带过，而重要处必须进行反复渲染烘托，所谓不促不蔓。这些均透示出王骥德戏曲理论思维的整体性。当然，《曲律》的论述重点仍然是放在填词格律上，还没有像其后清初李渔那样开门见山地提出“结构第一”的观点，但王骥德毕竟已经认识到了传奇整体结构的重要性，并对之进行了科学阐释，这在同时代人中是独出一格的。也由于王骥德这方面的建树，才使得其思考得以呈现出初具体系的面貌，因而将明代戏曲理论提升到一个全新的高度。

王骥德的重视整体构思，在他的戏剧思想里是一贯的，不但

① 《曲律·论剧戏第三十》。

全剧结构如此，即使是为套曲填词，也强调“须先定下间架，立下主意，排下曲调，然后遣句，然后成章”，一切都要做到心中有数，不能漫无目的地随兴之所至，而要“切忌凑插，切忌将就”[①]。对于这一思想，王骥德在另一处又作了更为详尽的发挥，他说：

> 作曲，犹造宫室者然。工师之作室也，必先定规式，自前门而厅、而堂、而楼，或三进、或五进、或七进，又自两厢而及轩寮，以至廪庾、庖湢、藩垣、苑榭之类，前后、左右、高低、远近，尺寸无不了然胸中，而后可施斤斫。作曲者，亦必先分段数，以何意起、何意接、何意作中段敷衍、何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰。[②]

王骥德把作曲比作造宫室，需要事先有一个整体的设计：主要建筑有多少，附设建筑又有多少，各建筑部件又有多大开间尺寸，全部都要了然心中，然后才可以开始营造，而认为作曲之理一同。比喻得形象生动，使其理论内涵一目了然。虽然论述的是作曲方法，改换成结构整部传奇的方法亦可类推。因此到了李渔《闲情偶记·词曲部》里，就被直接取用于对传奇结构的比喻了。

王骥德戏曲思维的综合性，表现在他观察戏曲的角度，不是像一般理论家那样，只局囿于曲词的平面，而是对它的舞台立体性有着充分的认识。这里举一个例子。他提出，传奇引子的写作“须以自己之肾肠，代他人之口吻”，“设以身处其地，模写其

① 《曲律·论套数第二十四》。
② 《曲律·论章法第十六》。

似"①，这是立足于舞台演出所发的议论，强调了戏曲代言体的本质特征。当然，由于戏曲曲词仍然具有很大的描写状物功能，不完全是代言体，王骥德仅仅特别从引子提出剧场要求，因为引子是一个人物登场之初的自述，必须突出其角色的本体面貌，在这个问题上最具有代表性。以之类推，我们可以知道，王骥德对于戏曲的舞台综合特征有着清晰的认识，超越了当时一般文人创作的"填词"意识。

其次，王骥德能够致力于深入探讨戏曲作品成功的内在机理，并试图对之作出理性总结，这使他的理论得以建构于比较牢固的美学基础之上。例如他将中国古代文论中的美学范畴"虚"与"实"引入戏曲理论，并以之作为评价标准，用来区分传奇作品的成就高下。他说："剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚。《明珠》、《浣纱》、《红拂》、《玉合》，以实而用实者也。《还魂》、'二梦'，以虚而用实者也。以实而用实也易，以虚而用实也难。"②也就是说，描写事物要实，但表现手段要虚，能够用飘逸灵动的手法处理场景、捕捉神韵、展现精神，就能达到较高的艺术境界，正是在这个意义上，他高度评价了汤显祖的《牡丹亭》、《邯郸梦》、《南柯梦》三剧中所设置的梦的意境。在另外一处，王骥德解释写实与虚构的关系，同样运用了"虚实"理论，他说："元人作剧，曲中用事，每不拘时代先后……画家谓王摩诘以牡丹、芙蓉、莲花同画一景，画《袁安高卧图》有雪里芭蕉，此不可易与人道也。"③他强调要关注"雪里芭蕉"的神韵而忽略它的形貌，将中国古代文论范畴中所谓"得意而忘言"的审美境界引入戏曲。

---

① 《曲律·论引子第三十一》。
② 《曲律·杂论第三十九上》。
③ 《曲律·杂论第三十九上》。

当然，鉴于戏曲的叙事本能，王骥德并非在传奇创作中一味强调“虚”性，相反，他非常重视戏曲叙事“实”的特质，所谓“出之贵实”。他曾经将戏曲创作的历史观念总结为三个层次：一，“古戏不论事实，亦不论理之有无可否，于古人事多损益缘饰为之，然尚存梗概。”二，“后稍就实，多本古史传杂说略施丹垩，不欲脱空杜撰。”三，“迩始有捏造无影响之事以欺妇人小儿者，然类皆优人及里巷小人所为，大雅之士亦不屑也。”[1] 很明显，在对待戏曲题材的历史真实方面，王骥德是倾向于以“实”为基础而反对完全脱离史实的杜撰的。这与他上面的“虚实”观并不矛盾，差异只在于辩证的处理。

王骥德《曲律》中用以指述戏曲创作最高境界的范畴是“神品”，与吕天成《曲品》相同，但他赋予了其更为严格的概念内涵。他说，所谓神品，其特点是“不知所以然而然”，“其妙处政不在声调之中，而在字句之外”，就如“烟波渺漫，姿态横逸，揽之不得，挹之不尽”。对于这一境界的获得，王骥德用“动吾天机”来形容[2]。这里，王骥德用了诸多的形容词来描写“神品”境界的超出理念之外，虽然使人能够感悟其意境，却无法界定其内涵，特别是“不知所以然而然”的表述，似乎导致了不可知论。但事实上王骥德还是给出了较为明确的答案的。例如在书中另外一处，王骥德又举了西施、嫫母的例子来说明美丑妍媸的区分并不在于有无缺陷，他说：“作曲如生人耳目口鼻，非不犁然各具，然西施、嫫母，妍丑殊观，王公、厮养，贵贱异等，堕地以来，根器区别，欲勉强一分，几而及之，必不可得也。”[3] 用人的修养、气质、本性的差异来解释作品水准的不同，颇抓住

① 《曲律·杂论第三十九上》。
② 《曲律·论套数第二十四》。
③ 《曲律·杂论第三十九上》。

了问题的症结。何况王骥德又有更加明确的解说："夫曰神品，必法与词两擅其极，惟实甫《西厢》可当之耳。"① 一是规则，一是才华，两者结合所达到的极致状态，就是神品，实例则是王实甫《西厢记》。这是最为实在的论证了。至于才华的显现，并非奠定在多么高深的功底之上，更重要的是创作者能够自然流露其天然情感，情至而后词工。王骥德举例说："北人尚余天巧，今所流传【打枣竿】诸小曲，有妙入神品者，南人苦学之，决不能入。盖北之【打枣竿】，与吴人之山歌，不必文士，皆北里之侠，或闺阃之秀，以无意得之，犹《诗》郑、卫诸风，修大雅者反不能作也。"② "以无意得之"，是王骥德在《曲律》中反复强调的创作自由境界，它是创作出神品的重要前提。

其三，王骥德始终保持有思索者的严肃理性，擅长辩证地看问题和分析问题，这使他得到的结论比较符合客观实际，因而相对公允而无偏颇。一个最生动的例子就是他对于汤沈之争的评判。他说："吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙。临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而佶屈聱牙，多令歌者咋舌。"③ 指出他们各自的长处和短处，并不是各打五十大板，王骥德的褒贬态度还是很明白的：汤胜沈远矣。这是因为，王骥德虽然对"法与词"同样重视，但他强调剧作的成功更多地取决于才情而非曲律：曲律可以学得，才情取自天赋。他说："词隐之持法也，可学而知也；临川之修辞也，不可勉而能也。大匠能与人规矩，不能使人巧也。其所能者，人也；所不能者，天也。"④ 这里自有一个天人之际的判断标准。所谓"巧"，是王骥德自认为探得的"曲中三昧"，他在别处说过："作词守成法，

① 《曲律·杂论第三十九下》。
② 《曲律·杂论第三十九上》。
③ 《曲律·杂论第三十九下》。
④ 《曲律·杂论第三十九下》。

尺尺寸寸，句核字研，俾无累功令，易耳。然其至尔力，其中非尔力，故入曲三昧，在‘巧’之一字。”① 人们可以努力从法度规矩上要求自己的创作符律依腔，但却无法保证自己的创作一定获得成功，这里面的区别就在于一个“巧”字。因而他评价汤显祖的创作说：“临川汤奉常之曲，当置‘法’字无论，尽是案头异书……技出天纵，匪由人造。使其约束和鸾，稍闲声律，汰其剩字累语，规之全瑜，可令前无作者，后鲜来哲，二百年来，一人而已。”② 给予了极高的尊崇。当然，即使是在这时，王骥德同样保持了辩证的观点，他仍然批评了汤剧在声律方面存在的弱点。

王骥德在曲词风格上推崇本色，反对藻饰，他说：“夫曲以模写物情，体贴人理，所取委曲宛转，以代说词，一涉藻缋，便蔽本来。”这是古今公论。但在论述“本色”与“文词”之间关系时，王骥德同样运用了辩证的手法。他认为：“大抵纯用本色，易觉寂寥；纯用文调，复伤琱镂。”这是因为两者都有弱处：“本色之弊，易流俚腐；文词之病，每苦太文。”这是王骥德在总结了古今作品后的经验之论。那么，如何辩证处理两者之间的关系呢？王骥德说：“雅俗浅深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已。”③ 例如，他提倡写小曲用本色语，写大曲不妨用文饰之词，这样可以互相为用，但又都不能过分，他说：“大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。”其标准在于“奏之场上，不论士人闺妇，以及村童野老，无不通晓，始称通方”④。他还举例说：“《琵琶》兼而用之，如小曲语语本色，大曲引子……未尝不绮绣满眼，故是正体。《玉玦》大曲非无佳处，至小

① 《曲律·杂论第三十九上》。
② 《曲律·杂论第三十九下》。
③ 《曲律·论家数第十四》。
④ 《曲律·论过曲第三十二》。

曲亦复填垛学问，则第令听者愦愦矣。”[1] 这些都是公允之论。对于本朝传奇的文词达到上述标准的，王骥德认为：“惟是奉常一人，其才情在浅深、浓淡、雅俗之间，为独得三昧。余则修绮而非垛则陈，尚质而非腐则俚矣。”[2]

王骥德在《曲律》里面充分发挥了其辩证艺术观的长处，几乎可以说是无往而不胜。这里再举两个例子。一个是关于曲词中如何运用典故：“曲之佳处，不在用事，亦不在不用事。好用事，失之堆垛；无事可用，失之枯寂。要在多读书，多识故实，引得的确，用得恰好，明事暗使，隐事显使，务使唱去人人都晓，不须解说。”[3]他并没有一概反对用典，但要求用典以人人都懂为前提，并且还要用得好，这就从舞台演出的角度给用典定下了更高的标准。另一个是他提出剧本创作的三个境界：一，词格俱妙，大雅与当行参间，可演可传；二，词藻工，句意妙，但不谐里耳，为案头之书；三，既非雅调，又非本色，掇拾陈言，凑插俚语，为学究、为张打油。在这三个境界中，王骥德将“大雅与当行参间，可演可传”作为最高标准，也就是说，写戏首先是为了舞台演出，因而文词必须通俗易懂，所谓“当行”，但俗中又要有雅，需写得文采斐然，否则经不起推敲，不能成为经世之作而得到流传。在王骥德所说的“大雅与当行参间”中所透示出的辩证关系，也值得人们细细体味。至于案头之作和粗俗之作，王骥德皆不取。[4]

四、结语

由上述分析可以看出，王骥德《曲律》的特点是它体系的完

---

① 《曲律·论家数第十四》。
② 《曲律·杂论第三十九下》。
③ 《曲律·论用事第二十一》。
④ 参见《曲律·论剧戏第三十》。

备性，它是中国戏曲理论史上第一部全面论述戏曲规律的专门著作，其奠基之功是不可抹煞的。其中的大部分命题，虽然都是戏曲理论史上提出的传统问题，王骥德却作了综合梳理与发挥并将其体系化。更为有价值的是，出自他成熟的经验，王骥德首次从舞台角度提出了剧本的结构问题，这是划时代的创见。当然，由此书的名称题为'"曲律"可以知道，在王骥德的心目中，戏曲创作仍然是以曲词格律为第一要素的，因而他用了大部分的篇幅来论述这些问题，这与清初另一位戏曲理论大师李渔的明确提出"结构第一"尚存在着距离。但是戏曲以"曲律"为重要因素，这符合它的本体特征和规律，同时清代以前的其他戏曲理论家一味重"曲"，完全忽视戏曲本质特征中"剧"的一面，这一缺陷王骥德已经开始着意弥补，从而开启了戏曲理论的新阶段。我们应该看到，正是由于王骥德这部著作的奠基，才使戏曲创作有了系统指导性的理论，也才导致清代初年李渔集大成的戏曲学著作的产生，其历史功绩良不可没。

第六节　晚明的戏曲论著

晚明时期的戏曲理论在明中叶极一时之盛的基础上继续蓬勃发展，在某些方面又进一步走向深入和全面。这一阶段最著名的戏曲理论家有冯梦龙、祁彪佳、凌濛初、沈崇绥、张琦、张岱、孟称舜、卓人月、袁于令等人，其中一些人留下了专门著作，另一些人则以单篇著述的形式提出见解，这里先介绍前者情况，后者则有专论札记、序跋、评点一节涉及。

一、凌濛初《谭曲杂札》

凌濛初（1580～1644年）字玄房，号初成。著述丰富，有小说集《拍案惊奇》和杂剧两种，改编传奇一种，并编有曲选《南

音三籁》。《谭曲杂札》附在《南音三籁》卷首，是凌濛初的论曲之作，篇幅很短，内容却很杂，评论作家作品、谈论曲词风格、讲填词技法、说宾白结构都有一点。

凌濛初在《谭曲杂札》里比较独到的见解主要有二：一是认为戏曲"贵当行不贵藻丽，其当行者谓之本色"。元人作品开创此风，而"自有此一番材料，其修饰词章，填塞学问，了无干涉也"。可是自从梁辰鱼"始为工丽之滥觞，一时词名赫然"，传奇创作便走上了雕琢靡词之途，其原因是当时嘉靖七子崇尚华靡文风，而七子领袖王世贞盛为梁氏鼓吹，其实王氏对于戏曲不通，仅知欣赏文词，但引起"吴音一派，竞为剿袭"，"不惟曲家一种本色语抹尽无余，即人间一种真情话，埋没不露已"。凌濛初认为这是"此道之一大劫"，颇有见地。二是明确认识到"戏曲搭架亦是要事，不妥则全传可憎矣"。他认为传统剧本结构通常都"无扭捏巧造之弊"，只是有时借助鬼神解决矛盾稍显牵强，一般都"大雅可观"。而现在的传奇剧本却在情节组织上"愈造愈幻"，使事情失真，又让人看破，常常弄得"人情所不近，人理所必无，世法既自不通，鬼谋亦所不料，兼以照管不来，动犯驳议，演者手忙脚乱，观者眼暗头昏，大可笑也。"凌濛初这是首次从情节设置的合理性方面提出问题，其见解与王骥德、吕天成有关戏曲结构的认识正可以互为补充。

二、张琦《衡曲麈谈》

张琦字楚叔，号骚隐居士、骚隐生、白雪斋主人。精于词曲创作，收藏也很多，曾选辑元明散曲为《吴骚合编》等，又撰有《南九宫订谱》。《衡曲麈谈》附于《吴骚合编》卷首，是他的曲论著述，其中分为"填词训"、"作家偶评"、"曲谱辨"、"情痴寤言"四篇，所谈都是他有一得之见的地方。例如关于词曲渲情的见解，虽出自汤显祖，又有自己的理解和阐发；关于曲谱可遵但

又不可"专在平仄间究心"，要在"适于自然"的看法；对于明代晚期一些传奇家的评价等等，都是有价值的。

三、祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》

祁彪佳（1602～1645年）字虎子，又字幼文、宏吉，号世培。浙江山阴（今绍兴）人。家有澹生堂藏书楼，富藏词曲，祁彪佳又一生喜好观剧，创作有《玉节记》传奇一种，对戏曲的爱好与家藏剧本的丰富，助成了他的《远山堂曲品》、《远山堂剧品》问世。

祁彪佳著《曲品》的动机，出于对吕天成《曲品》的不满。他在撰作中有意对吕品如下方面作了纠正：一、吕品对于入选作品要求过严，收录作品过少，祁品则增广其容量，凡有一得之长的作品都尽量收录，所谓"苟片善之可称，亦无微而不录"①。二，吕氏的评判标准是重格律轻文采，祁氏则音律与文词并重而双收。如吕品置沈璟作品于汤显祖之上，祁品则多置汤作为首品（妙品），而多置沈作于次品（雅品）。三，吕氏将古今传奇分开评判，分列不同的评判档次，一共分成十三档，祁氏将其全部混合，列为六档，层次清晰。四，吕品区分作者层次却不区分作品差异，祁氏认为"文人善变，要不能设一格以待之"，因而将同一作者的不同作品按照情形列入不同品级，"如汤清远他作入妙，《紫钗》独以艳称。沈词隐他作入雅，《四异》独以逸称"。五，吕天成的评语皆褒语，失之空泛，祁彪佳则根据实际情况论其优劣，褒贬各有己见。六，吕品不收民间作品，祁品则将其列入"杂调"。祁彪佳还有一个好处，就是未经他自己过目验证，并不盲从他人说法，这就使他的著述更带有可信性。《曲品》之外，祁彪佳又著《剧品》，主要品评明人杂剧作品，这是开时代先例的，尤属可贵。

① 祁彪佳《曲品叙》。

《远山堂曲品》今天已经见不到全本，从残本可以看出它分为妙、雅、逸、艳、能、具六品，另外把不入品的民间坊本杂腔剧本归入“杂调”，残存传奇剧目已达四百六十六种。《远山堂剧品》品第明人杂剧（含少数元剧）二百四十二种，品评标准和《曲品》相同。祁彪佳的曲品剧品已经具备完善的形式，是此类文艺评论形式在戏曲领域里的代表。其书所著录的明代传奇、杂剧共七百零八种，也是目前所能见到的最为丰富的曲目著录。

祁彪佳二品的主要价值在于它们对于不同作家与作品所下的评语，其中寄寓了祁氏的戏曲美学观念。他最欣赏那些具有讽刺时政精神的作品，以期对社会有所补益，并对那些有独创精神、有个性的作品十分钦佩。这些作品有的已经亡佚，我们今天透过祁氏著作才能窥其一斑，这使祁氏二品更增强了文献价值。二品中所透示出的祁氏戏曲美学见解，亦时有新意。例如《远山堂曲品·具品》在谈论朱期《玉丸记》时说：“作南传奇者，构局为难，曲白次之。”明确把结构作为一部传奇取得成功的首要条件，而将时人视为重要的填词推为次要，摆正了戏剧和曲词的关系，将王骥德的“剧戏论”又推进一步，而直接引出了李渔的“结构第一说”。

四、沈崇绥《弦索辨讹》、《度曲须知》

沈崇绥（？～约 1645 年）字君徵，号适轩主人。江苏吴江人。为吴地一位词曲鉴赏家，极其精于声韵律吕，家中养有唱弦索北曲的女乐，也常常赴歌唱胜会。

《弦索辨讹》一书，为当时还在传唱的弦索北曲谱定字音口法，并开列了《北西厢》以及十余套弦索北曲时调的谱例。当时的弦索北曲已经基本衰亡，一脉单传，歌唱者却又为吴人，歌呼咬字发南音，沈崇绥于是以周德清《中原音韵》为则，在谱例中细辨各字发声方法，企图使歌者返古归正。但是，由于沈崇绥自己也是吴人而非

北人，他的"辨讹"也就难说能够切实中的。更何况正值北曲走向彻底消亡之时，他的工作具有多少意义就很难讲了。

《度曲须知》进一步从理论上解说南北戏曲歌唱中调舌弄喉、念字吐气的技巧和方法，指明实际演唱中的各种错讹和毛病，附带也论及了戏曲声腔源流和弦律存亡的问题。沈宠绥的歌唱理论是对魏良辅的继承和阐发，而后世的同类著作如《乐府传声》等则从他这里吸收了很多营养。

第七节　各类札记、序跋、评点等

除了专门性著作以外，明代戏曲理论库藏中还有一类重要的内容，这就是众多的单篇论曲文章、戏曲作品序跋和评点等。这是一类范围最为阔大的戏曲批评，几乎所有那些不成为专书的戏曲评论文字都可以搜罗进来。其中文章部分是指散见于各种文集里的论述戏曲的单篇文字，包括论文、小品、书札、杂记等，许多戏曲家、文学家都有此类文字存世，著名的如汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》、李贽的《杂说》等。序跋部分是指见于戏曲剧本、选集和著作的各种序文、跋文、题词、凡例、缘起等文字，其中有出于作者之手的，有出于其他戏曲家的。前者可以见出作者的创作动机和戏曲观念，例如朱有燉的杂剧引、汤显祖的"四梦"题词，屠龙的《昙花记序》等；后者则比较宽泛地反映了戏曲理论的各个方面，许多戏曲理论家都采取这种方式来阐明其观点，著名的如徐渭、冯梦龙、臧懋循、孟称舜、袁于令、卓人月等都如此。评点则是戏曲家借他人剧作来阐发自己见解的评论方式，由于依托于实际作品，比较容易剔抉幽微，很多名家都喜欢运用这种方法，例如李贽评点《琵琶记》、徐渭评点《昆仑奴》、汤显祖评点《董西厢》等。

这些札记、序跋、评点式批评，虽然带有我国传统艺术批评

的一般特点，如多为直觉式、感悟式的议论，较少整体性的系统论述，但由于作者对论述对象的熟悉程度较高，因而多能作出准确而深刻的评价与把握。有些篇目还能结合当时的戏曲发展状况，触及时弊，展开争论，解决一些重大的理论问题。其中一些序跋、评点名篇，如徐渭的《〈西厢〉序》，李贽的《〈拜月亭〉序》、《李卓吾批评〈琵琶记〉》，汤显祖的《〈牡丹亭〉题词》、《玉茗堂批评〈焚香记〉》、《玉茗堂批评〈红梅记〉》，臧晋叔的《〈元曲选〉序》、孟称舜的《〈古今名剧合选〉序》以及王思任、沈际飞、茅氏兄弟对《牡丹亭》的评点等，不仅具有独特的见解和观点，而且往往成为影响过一个时期、引导过一个流派的纲领性说明。这些经典性文献的作者，大多与作品著者关系密切，有些甚至就是著者本人，因而文章对于作者生平境况、创作意图、时代背景、写作过程、流传影响以及版本的介绍，都是最为真切和直接的，为我们了解这些作品的内涵提供了可靠的渠道。所以，这些文献除了理论价值外，还具有珍贵的史料价值。



图 84　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·昆仑奴》插图

由于这些著述的数量极大，限于篇幅，这里无法一一论及，仅选捡重要而有代表性的个别著者与篇目作些介绍。

一、李贽的文艺观

李贽（1527～1602 年）号卓吾，是明代思想界一位反叛的奇

人，他的主要建树在哲学和历史思想方面，但其文艺思想同样闪烁异彩，同时他又是一位通俗文学爱好者，出于其思想体系的需要，他曾经花费了很多时间来评价、评点小说戏曲作品，因而留下了一些重要的文字，在理论界产生了很大影响。

李贽的文艺思想主要建立于他的“童心说”之上，他提倡文艺创作要出自内心、发乎真情，反对道学的虚伪与假饰。由此出发，他形成了自己对于当代俗文学的看法，认为它们都是出自“童心”之作，因而同样是“古今至文”，如说“诗何必古选，文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本、为杂剧、为《西厢》曲、为《水浒传》，为今之举子业，皆古今至文，不可得而时势先后论也。”[①] 李贽的论述在当时社会具有振聋发聩的效果，虽然极为正统舆论所不容，但对于戏曲、小说界人士来说无疑具有极大的振奋力。

李贽对于戏曲评论最重要的贡献在于他建立了重神韵、轻形式的审美评判标准，所谓“化工说”。他在《杂说》里提出一个著名的观点：“《拜月》、《西厢》，化工也。《琵琶》，画工也。”所谓“化工”，即得造物之神韵，非刻意模仿所能达，李贽所谓“造化无工，虽有神圣亦不能识知化工之作在”。所谓“画工”，即“穷巧极工，不遗余力”地模仿得来的“形似”，李贽批评它的不近自然，说：“以其能夺天地之化工，而其孰知天地之无工乎？”[②] 李贽的“化工说”对于明清时期文艺理论的影响力是极大的，诸多戏曲评论家也沿袭了他的说法来评定《拜月亭记》和《琵琶记》的优劣。二者的价值当然不能仅仅用文词来评定，这牵涉到更为复杂的文艺理论内涵，但可见出李贽对于戏曲评论界的影响之深远。

---

① 李贽《童心说》，《焚书》三“杂述”，中华书局1975年版，第99页。
② 李贽《杂说》，《焚书》三“杂述”，中华书局1975年版，第96、97页。

二、汤显祖的戏曲美学思想

汤显祖是万历时期传奇创作高潮的扛鼎人物，同时在戏曲美学方面也有着自己的独特见解，其有关论述散见于一些剧本题词、评点、书信、文章中，内容广泛涉及创作、演出的规律，以及属于艺术哲学范畴的“情理”关系等问题，但他有关戏曲美学的思想主要体现在《宜黄县戏神清源师庙记》一文里，由于涉及了戏曲功能学和表演美学，在中国古代曲论中独出一格，这里特别作些介绍。

在文章中，汤显祖首先论述了戏曲对于发抒人情、传导思致的功能。他说，“人生而有情，思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休”，于是有歌舞形成。这是继承《毛诗序》的“物感说”理论，无足为奇，奇在下面笔锋一转，接在了戏曲的产生上，赞叹它是“演古先神圣八能千唱之节，而为此道”，并极言描述戏曲的传情、动人、讽世、劝民等各项审美功能和教化功能：

生天生地生鬼生神，极人物之万途，攒古今之千变。一勾栏之上，几色目之中，无不纡徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人无故而喜，无故而悲，或语或嘿，或鼓或疲，或端冕而听，或侧弁而咍，或窥观而笑，或市涌而排。乃至贵倨弛傲，贫啬争施，瞽者欲玩，聋者欲听，哑者欲叹，跛者欲起。无情者可使有情，无声者可使有声。寂可使喧，喧可使寂，饥可使饱，醉可使醒，行可以留，卧可以兴。鄙者欲艳，顽者欲灵。可以合君臣之节，可以浃父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愦之疾，可以浑庸

> 鄙之好。然则斯道也，孝子以事其亲，敬长而娱死；仁人以奉其尊，享帝而事鬼；老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜欲可以少营。人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。

戏曲出之以人情，动之以美韵，感人至深，而于社会风化有大补。既然如此，汤显祖于是将议论归之于一个结论："（戏曲）岂非以人情之大窦，为名教之至乐也哉？"汤显祖这篇文章，无异于站在中国戏曲发展的高峰时期，代戏曲所发出的一篇价值宣言。此篇宣言由汤显祖发出，最具实践和象征意义。汤显祖既是传奇创作高潮的执纛人物，又是终身以戏曲为生命的人物，他甚至出面为戏曲争取最高社会地位，提出以戏业与儒、释、道并举①，综观整部中国历史，这是空前绝后的骇世之论。惟有在明万历时期才能出现这种议论，惟有汤显祖才能提出这种议论。

文章的后半部论及戏曲演员的修养及表演诸问题，亦是前无古人之论。汤显祖要求演员，既然已经入了戏曲之门，就要有忱挚的敬业精神和专一的事业追求，因而平时要做到：

> 一汝神，端而虚。择良师妙侣，博解其词而通领其意。动则观天地人鬼世器之变，静则思之。绝父母骨肉之累，忘寝与食。少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声。为旦者常作女想，为男者常欲如其人。其奏之也，

① 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》曰："诸生诵法孔子，所在有祠；佛老氏弟子各有其祠。清源师号为得道，弟子盈天下，不减二氏，而无祠者。岂非非乐之徒，以其道为戏相诟病耶？"（《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 1128 页。）汤显祖在这里不以"非乐之徒"鄙视戏曲的观念为然，而提出戏曲也应该像儒家祭祀孔子、佛家祭祀释迦牟尼、道家祭祀老子那样，祭祀戏神清源妙道真君。

抗之入青云，抑之如绝丝，圆好如珠环，不竭如清泉。微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存。使舞者不知情之所自来，赏叹者不知神之所自止。若观幻人者之欲杀偃师而奏《咸池》者之无怠也。

这段话中，涉及到了演员提高修养和表演伎艺一些带有规律性的问题：要集中精力、排除杂念才能达到较高境界；要谦虚好学，深刻领会曲情、曲意才能表演自如；要重视生活体验，对世界上一切事物的变化都多加观察和思考才能融会贯通；要有为艺术献身的精神，达到“绝父母骨肉之累，忘寝与食”的程度才能有所成就；平时还要注意声容保养并随时体验角色的内心情感。这样，才能掌握精湛的表演技巧，才能实现表演的极致，达到无声而若有闻，未动而如有见的微妙境界，才能使表演成为自然而然的情感流露，并进而使观众也在不知不觉中受到感染、进入忘我的状态。汤显祖对于戏曲表演的思考，极具理论价值，今天看来，无论是生活积累与艺术修养，也无论是献身精神与重视内心体验，都是一个演员实现其伎艺极境的前提。创作之外，汤显祖同样为我们留下了宝贵的理论财富。

三、臧懋循的戏曲观

臧懋循（？～1621年）字晋叔，是万历时期一位知名曲学家，晚年从家藏秘本以及友人所藏杂剧中选出一百种，印成《元曲选》，流传极广。

臧懋循对于当时传奇创作偏离当行、播玩词藻的流弊深感痛心，因而极力推崇元人杂剧，希望以之为法，抑制流俗，他所谓“今南曲盛行于世，无不人人自谓作者，而不知其去元人远

也。”[1] 他的具体见解是：“大抵元曲妙在不工而工，其精者采之乐府，而粗者杂以方言。至郑若庸《玉玦》，始用类书为之，而张伯起之徒，转相祖述为《红拂》等记，则滥觞极矣。”[2] 由此可以知道，他的戏曲观主要也是建立在语词的“本色论”之上，贵浅显，忌雕饰。

在《元曲选后集序》里，臧懋循提出一个著名的观点：诗变为词，词变为曲（剧曲），其变愈下，其工益难。难者有三：一曰情词稳称之难。诗语、词语，都有其专用语汇，而曲语则不同，“如六经语，子史语，二藏语，稗官野乘语，无所不供其采掇，而要归断章取义，雅俗兼收，串合无痕，乃悦人耳”，如大熔炉熔社会各类语言于一体而了无痕迹，所以称难。二曰关目紧凑之难。作诗填词都只抒发作者一己之情，写曲则要代人立言，而“宇内贵贱妍媸幽明离合之故，奚啻千百其状，必须人习其方言，事肖其本色，境无旁溢，语无外假”，所以称难。三曰音律谐叶之难。诗与词都不必一定为了歌唱而谐律，曲则以之为首要目的，“自非精审于字之阴阳、韵之平仄，鲜不劣调”，所以称难。而由这三难，奠定了曲的评判标准：“曲上乘首曰当行”。臧懋循详细发挥了他的这一认识：

> 总之，曲有名家，有行家。名家者，出入乐府，文彩烂然，在淹通闳博之士，皆优为之。行家者，随所妆演，无不模拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞，是惟优孟衣冠，然后可与于此。

---

① 臧懋循《元曲选后集·序》，载于明万历雕虫馆刻本《元曲选后集》卷首。

② 臧懋循《元曲选·序》，载于明万历雕虫馆刻本《元曲选》卷首。

所谓名家之曲，只要是有才华的文人都可以胜任，但要想让其曲词能够轻松状摹出各种各样的情态意境，设身处地代人立言，并产生足够的动情感人效果，那就非行家之曲莫属了。在这里，臧懋循又从场上之曲的角度提出了他的“当行论”。

臧懋循的“本色论”和“当行论”观点，都从剧场演出出发，是成熟的曲学观念的产物。

四、孟称舜的曲识

孟称舜是晚明成就较高的传奇作者，其《娇红记》享有盛名，他又是著名的曲选家，所选《古今名剧合选》具有相当的权威性，因而影响深远。他既有丰富的戏曲实践，又有卓越的曲识，这使他留下了许多独特的理论见解，在同时代人中可谓独树一帜。

有关汤沈优劣之评，诸多理论家都是从中庸调和的角度立论，以使自己立于不败之地，惟独孟称舜提出了自己的独到见解。他认为，汤沈二人尽管各有所得，但如果必须对之作出评判的话，总还有一个客观标准，他明确指出：“沈宁庵崇尚谐律，而汤义仍专尚工辞，二者俱为偏见。然工词者不失才人之胜，而专尚谐律者则与伶人教师登场演唱者何异?”仅仅停留在可以演唱的基点上，而不去注意曲词的立意、情态、工拙，只能是低标准的戏剧观，生产出劣质作品，与创作无补。因此孟称舜在评判作品优劣时，遵循的标准就是“以辞足达情者为最，而协律者次之。”[①] 他的认识与吕天成、祁彪佳都不同，虽不免偏颇，又有谁能说他没有自己的道理?

孟称舜盛赞臧懋循的曲词三难说，并从代言体与自言体不同的角度作了更为深入具体直观的发挥。他在《古今名剧合选序》

① 孟称舜《古今名剧合选·序》，载于明崇祯刊本《古今名剧合选》卷首。

里指出，诗词为自言体，其任务是“传情写景”，而这种情与景，“不过烟云花鸟之变态，悲喜愤乐之异致而已”，因此“境尽于目前，而感触于偶尔”，这是“工辞者皆能道之”的。写剧曲则不同了：

> 迨夫曲之为妙，极古今好丑、贵贱、离合、生死，因事以造形，随物而赋象，时而庄言，时而谐诨，孤末靓狚，合傀儡于一场，而徵事类于千载，笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气，非作者身处于百物云为之际，而心通乎七情生动之窍，曲则恶能工哉？

剧曲作为对社会人事、人类情感的传神写照载体，又要通过场上角色之口、之形来咏诵，自然对作者写作提出了又一重前提：他如果缺乏对社会人生各种情景的体验，剧曲一定写不好。孟称舜举了自己的写作甘苦为例，他说，我写诗词时，只抒发自己的感情，“率吾意之所到而言之，言之尽吾意而止矣”。写剧曲时，则要代他人感受，“忽为之男女焉，忽为之苦乐焉，忽为之君主、仆妾、佥夫、端士焉”，要从诸多不同的角度出发，这时就如画家画马，“所见无非马者。人视其学为马之状，筋骸骨节，宛然马也，而后所画为马者，乃真马也。”要把自己想象成马才能画好马，作曲之理一同。他因而得出结论说：“学戏者，不置身于场上则不能为戏，而撰曲者不化身为曲中之人则不能为曲，此曲之所以难于诗与辞也。”把剧词写作的筋节、难点、关键表述得如此准确、如此鲜明，从而充分阐发了戏曲创作的本体论，这在戏曲理论史上还是第一次，虽然前人也涉及到了这个问题，但孟称舜的曲识自有其过人之处。

第八节 明代曲谱评述

一、曲谱概述

中国戏曲音乐源自隋唐燕乐二十八调，宋元以降，乐调代有改变，其趋势是实际运用的宫调数目日渐减少，宋代流行六宫十二调计十八宫调，元代剩下十二宫调，明代则仅余九宫调。曲牌隶属于宫调，文人填词则需参照曲牌格式，因而有曲谱之作。

最初的曲谱仅仅标明某宫调中的所有曲牌名称，严格的说这还不算曲谱，只是曲谱的滥觞，例如北曲里《辍耕录》收录的杂剧曲名，南曲里的《十三调南曲音节谱》、《九宫词谱》。填词之风日盛，投入创作的人日多，就需要有创作格式，而累积的经验也为历史提供了制订规范的前提，于是有精于音律的文人出来编订曲谱，标明某曲牌在某宫调，定格字数和句数，平仄四声，韵脚开闭口等，南曲还加点板（北曲到清代也开始加点板），例如朱权《太和正音谱》、沈璟《南九宫十三调曲谱》等。这类曲谱的用途是让文人照谱填词，但不能反映曲牌的实际音乐旋律，于是又有在谱例中细细添加工尺的，至此曲谱发展到了它最为完备的阶段，例如《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》等。

正式的曲谱形成于明初，这就是朱权的《太和正音谱》。朱权所作为北曲谱，在他之后，北曲谱还有明末范文若的《博山堂北曲谱》，清初李玉的《北词广正谱》等。但实际上入明以后北曲的创作已经开始走向衰微，尤其到了明代中期以后，南曲传奇创作日益兴盛，于是南曲谱的编撰开始出现并愈演愈烈。第一部正式的南曲谱是嘉靖年间人蒋孝在白氏家藏《十三调南曲音节谱》和陈氏家藏《九宫词谱》基础上所编的《南九宫十三调曲谱》，万历时期，沈璟又在其基础上进一步增订完善，著成《增定查补南九宫十三调曲谱》（又名《南词全谱》），使南曲谱从此

走上规范化的道路。由于恰值传奇创作的盛期，又由于沈璟作为曲学家的重要影响，沈璟南曲谱对于创作实践发挥了巨大的作用，从而成为最有影响的曲谱之一。沈谱仍有未尽周密之处，明末沈璟的侄子沈自晋又为之拾遗补阙，更名为《广辑词隐先生南九宫词谱》（又名《重订南词全谱》）行世。沈璟之后，一些曲律家对于沈谱并不满意，认为其中所采用的材料时代过晚，许多是从明中期以来的作品中选出，不足以定为法规，于是又重新着手新定谱例、自编曲谱。例如明末清初徐于室、钮少雅《汇纂元谱南曲九宫正始》（简称《九宫正始》），张大复《寒山堂新定九宫十三调南曲谱》，都尽力从当时能够见得到的宋元南戏作品里选取曲牌定例，从而使其曲谱别具价值。清代以后，随着戏曲声腔的现实发展，又有康熙年间王正祥的《新定十二律京腔谱》之作。

曲谱发展的趋势和宫调相反，随着创作的积累，收录例证越来越多，随着其自身经验的积累，体例也越来越完善，到了清代，由御命钦定而词臣任事的曲谱大全也已经出现。但再往后，曲谱编写又出现一变，从规范填词的格律变为舞台剧的实际谱式，将不同剧种流行戏出的工尺板眼细细标明，供演唱者习声，乾隆时由词臣奉敕编撰的《九宫大成南北词宫谱》，以及叶堂《纳书楹曲谱》皆如此。这以后，曲谱的性质和用途从文人填词规例过渡到了歌者唱曲谱例，曲谱编定者的身分也由文人转为曲师，例如王锡纯《遏云阁曲谱》等，一直到清末民初，这类曲谱还在不断出现。传统的分类法把填词格律谱称为曲谱，而将工尺谱称为宫谱，我们为简便计，一概称之为曲谱。

二、明代曲谱述例

（一）《太和正音谱》，北曲曲谱，明洪武三十一年（1398年）朱权著。《太和正音谱》载有朱权论曲的文字若干，全部转

录《中原音韵》曲调名目，然后“采摭当代群英词章及元之老儒所作，依声定调，按名分谱”[1]，共选录散曲和剧曲曲词三百三十五首，核定格律，标明平仄，区分正字衬字，使之成为第一部体制完备的曲谱。此前，元人周德清《中原音韵》曾经由当代戏曲作品里选出“定格四十首”[2] 作为谱例，开曲谱选词之先，但毕竟只是举例，不能称之为完整的曲谱。《太和正音谱》不仅将所有的曲牌都选词作例，而且全部注明声律音韵，实属首创。它不仅在明代百年间指导了文人填词作曲的创作实践，也给予南曲曲谱的产生和发展以很大影响。

（二）《十三调南曲音节谱》，南曲调名谱，著者失载，明嘉靖间白氏家藏。谱内分为十五宫调，计有仙吕、羽调、黄钟、商调、商黄调、正宫调、大石调、中吕调、般涉调、道宫调、南吕调、高平调、越调、小石调、双调，其中商黄调和高平调没有自己的独立曲调，剩下十三宫调，就是谱名的由来。各宫调一共收录曲调六百二十九章。《十三调谱》所运用的宫调情况接近董西厢和芝庵《唱论》，它的内容按慢词、近词分类，并有明人已经不能理解的“六摄”名词，这些都透示出它产生的时代比较早，至少在元代。这是第一部汇集南曲曲调的集子。

（三）《九宫词谱》，南曲调名谱，著者失载，明嘉靖间陈氏家藏。谱分五宫四调，总称九宫，已经少于元代流行的宫调数目，而和明代的用法完全一致，所以其产生时代要晚于《十三调谱》，推测大概是在明初，嘉靖间徐渭在他的《南词叙录》里也说：“意亦国初教坊人所为。”

（四）《南小令宫调谱》，南曲曲谱，明嘉靖二十八年（1549年）毗陵蒋孝编。蒋孝字维忠，嘉靖二十三年（1544年）进士，

---

① 朱权《太和正音谱·序》。
② 周德清《中原音韵·正语作词起例》。

授户部主事，为好古博雅之士。他见到陈氏、白氏所出示的家藏《九宫词谱》和《十三调南曲音节谱》，只有宫调曲牌名称，而没有具体的填词谱例，就选择其中比较符合当时社会上流行的曲调情况的《九宫词谱》作为基础，“辑南人所度曲数十家其调与谱合及乐府所载南小令者，汇成一书”[①]。至于《十三调南曲音节谱》，因为其时代比较久远，所反映的宫调情况和嘉靖年间的实际已经有距离，所以没有采纳，只是把它附在后面作为参考。明人王骥德说大概是因为《十三调谱》所记录的曲调古老，蒋孝已经无法都为之找到词例，只好阙如[②]，很有道理。蒋孝的具体做法是在每一首曲牌名下面辑录一支曲词，共收六百八十五章，署明剧目作者。这是南曲的第一部正式曲谱，功不可没。当然，他的选词缺乏比较甄别，有的不免滥竽充数，被王骥德讥为“似集时义，只是遇一题，便检一文备数，不问其佳否何如，故率多鄙俚及失调之曲。”[③] 而且，他不标平仄，不区分正字衬字，在在透示出草创的痕迹，实际上还不具备一部曲谱的基本格式。所以，当沈璟的曲谱一出现，蒋孝曲谱很快就湮没了。

（五）《南九宫十三调曲谱》，南曲曲谱，明万历间沈璟编定。沈璟在蒋孝《九宫谱》的基础上，考定讹谬，参补新调，重刻以传，就成为这部《南九宫十三调曲谱》。沈璟的新谱内容比蒋孝的旧谱增补了大约 20% ~ 30%，他又把蒋孝作为附录的《十三调》谱里当时还能通行或查到的曲牌也补上曲词范例，附在其中，一共收录曲词七百一十九首。他为这些曲词确立词格，加添平仄，标明正字衬字，细加点板，圈出开口闭口韵。沈璟以其深厚的曲学功底，论定声韵拍板，严格而精密，所以独步前后，为

① 蒋孝《南小令宫调谱·序》。

② 参见王骥德《曲律·论调名第三》。

③ 王骥德《曲律·论调名第三》。

以后的众多作手立下典范，成为所谓的“曲圣”。明人程明善的《啸余谱》里，北曲收了《太和正音谱》，南曲则收了《南九宫十三调曲谱》，把它们作为南北曲谱的代表，成为影响广远的刊本。后世的《南词定律》、《九宫大成》等曲谱，都取则于沈谱。但是，沈璟同时收录《九宫谱》和《十三调谱》，混合编排，并把自己的曲谱题名为《南九宫十三调曲谱》，而不注明名称来源，就给后人带来一个麻烦：当时流行的南曲宫调只有九宫，实际上是五宫四调，即仙吕宫、正宫、中吕宫、南吕宫、黄钟宫、商调、大石调、越调、双调，哪里又出来了一个十三调呢？于是只好附会解说，清代王奕清等编的《钦定曲谱》凡例就是一例。

（六）《广辑词隐先生增定南九宫词谱》（简称《南词新谱》），南曲曲谱，明清之际沈自晋重订沈璟旧谱而成。尽管沈璟制谱时严于考索，但毕竟以一人之识见，仍不免于有讹误不辨的地方，例如他的推崇者王骥德也说他的曲谱有“不能尽合处”①，使作词者有时无从参考。随着作曲实践的发展，后人逐渐积累起更多的经验和知识，于是他的侄子沈自晋在四十年后开始着手改订他的曲谱。《南词新谱》基本上沿袭了沈璟曲谱的旧貌，只是在小的范围内进行增订修补，例如增收明末人创作的曲例，删改少量原有曲例，另外在标注符号上进一步简化，使之易于阅读理解等。沈自晋所作的一项工作是把沈璟没有注明的曲词作者姓名尽可能地恢复，这体现了士大夫观念中对于戏曲价值认识的转化。

（七）《汇纂元谱南曲九宫正始》，南曲曲谱，明末徐于室、钮少雅编。徐于室（1574～1638年）出身世家，酷好音律；钮少雅（1564～1661年后）则是曲师，曾师从张五云、吴芍溪、任小泉、张怀仙等名家钻研戏曲多年，后长期在人幕中做清客。据钮少雅的序说，二人因为不满沈璟谱的疏漏，也认为蒋孝、沈璟的

① 王骥德《曲律·杂论第三十九下》。

曲谱都是依据民间坊本，不足为据，因而遍访海内遗书，获得元人天历年间所编《九宫十三调词谱》一集，明初词选《乐府群珠》一部（实为元人编选），以及一部汉唐古谱，在此基础上一起编了一本曲谱。对于两人合作的好处，清人吴亮说得很清楚：以往词家歌者各有欠缺，“咎在歌者不必解意，作者不必审音”，而“云间徐于室先生，殆词家龙象也；吴门钮翁少雅，则又律中鼻祖矣。两人相遇，五音在手，以韵合词，以词合调”①，所以其成果就不是凡音杂响了。这部曲谱的长处是尽力追寻古乐遗响，致力

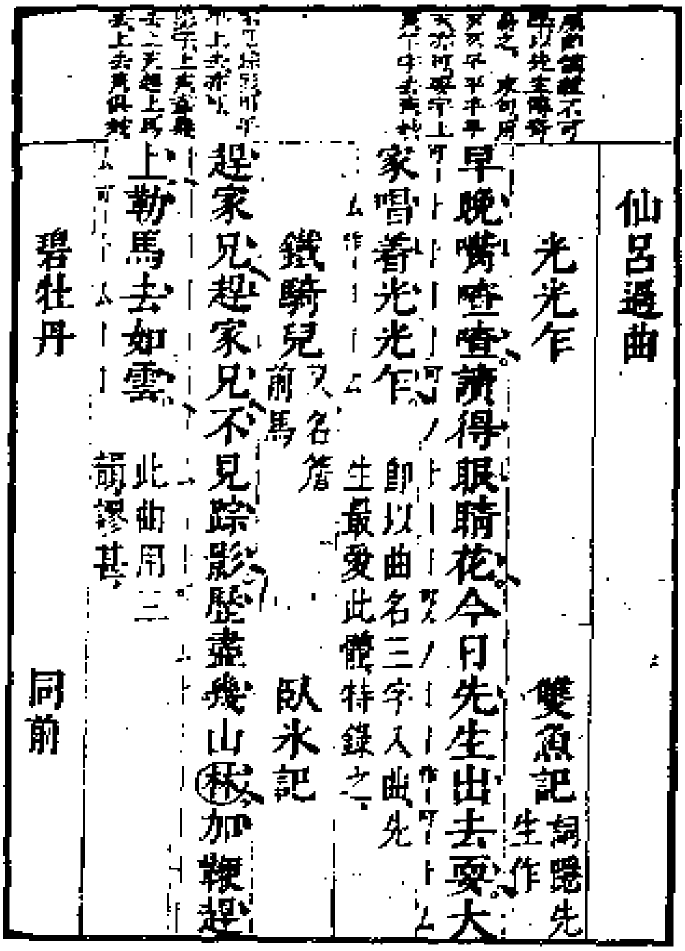

仙呂過曲
光光乍　雙魚記　詞隱先生作
早晚嚮喳喳請得眼睛花今日先生出去耍大家唱着光光乍　即以曲名三字入曲先生最愛此體特錄之
鐵騎兒　又名前馬蹄　臥冰記
起家兒起家兒不見踪影壁盡幾山林加鞭趕上勒馬去如雲　此曲用三韻謬甚
碧牡丹　同前

图85　清顺治十二年（1655年）刊《南词新谱》书影

于对南曲古调的考订，以元人作品为主，间有不足，则取明初者一、二以补之，对于近代名剧名曲则选用极严，而以合律为先。由于此谱用功细致，考辨精深，因而确实纠正了不少蒋谱、沈谱中的资料疏漏之处。但是，钮少雅为了提高自己曲谱的地位，就附会什么汉唐古谱和所谓元《九宫十三调词谱》，反而为曲谱发展脉络制造了不少迷雾。根据宫调蜕变规律，元代决没有通行二十二宫调之理，把九宫与十三调相加的做法明显是从沈璟那里来

① 吴亮《汇纂元谱南曲九宫正始·序》。

的，而沈璟则是继承了两种不同时代的不同曲谱。但是，钮少雅的说法却引起人们长期寻找元代的《九宫十三调词谱》，终无结果。另外，此谱也有臆测和杜撰的地方，例如强解"六摄，每调皆有因"即为一例。

插图目录

图 1　山西运城三路里村三官庙明戏台，5 页
图 2　明崇祯刊《李卓吾先生批评西厢记真本》插图，10 页
图 3　明刊百二十回本《水浒传》八十二回官衙演戏图，14 页
图 4　明刊《弁而钗》插图寺庙演戏场面，19 页
图 5　明万历徽州刊《四声猿·狂鼓吏》插图，24 页
图 6　明万历汪氏大雅堂刊《大雅堂杂剧》插图，29 页
图 7　明万历三十八年（1610 年）刊《鼎雕时兴滚调歌令玉谷调簧》书影，44 页
图 8　明刊《金瓶梅词话》六十三回插图海盐腔演出场面，50 页
图 9　明崇祯刊《盛明杂剧·义犬记》插图弋阳腔演出场面，53 页
图 10　明刊《荷花荡》传奇下卷七出“戏里戏”插图昆山腔演出场面，59 页
图 11　明万历元年（1573 年）刊《鼎镌昆池新调乐府八能奏锦》书影，60 页
图 12　明万历文会堂刊《群音类选·诸腔类》书影，63 页
图 13　明万历闽建书林刊《万曲长春》书影，66 页
图 14　明嘉靖四十五年（1566 年）建阳余氏新安堂刊《荔镜记》

书影，73 页
图 15　明万历金陵富春堂唐氏刊《白兔记》插图，94 页
图 16　明万历元年（1573 年）刊《新刻京板青阳时调词林一枝》书影，109 页
图 17　明万历金陵富春堂刊《韩朋十义记》插图，114 页
图 18　明刊《玉杵记》插图“北印扫墓”，117 页
图 19　明嘉靖三十二年（1553 年）詹氏进贤堂刊《风月锦囊》书影，121 页
图 20　明刊《玉杵记》插图“叛兵侵境”，138 页
图 21　明清戏曲扮相谱，139 页
图 22　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《牡丹亭记》插图，162 页
图 23　明崇祯刊《燕子笺》插图“约试”，165 页
图 24　明万历继志斋刊《黄粱梦》插图堂会演出场面，169 页
图 25　山西稷山法王庙明成化七年（1471 年）庙貌图碑，179 页
图 26　明宣德十年（1435 年）金陵积德堂刊《金童玉女娇红记》插图，184 页
图 27　明末刊《鼓掌绝尘》四集四十回十二本插图寺庙演戏场面，186 页
图 28　明万历十年（1582 年）新安郑氏高石山房刊《目连记》书影，189 页
图 29　明王圻《三才图绘》插图傀儡戏演出场面，195 页
图 30　明万历十四年（1586 年）金陵唐氏世德堂刊《还带记》插图，204 页
图 31　明万历二十六年（1598 年）海昌陈氏刊《灵宝刀》插图，207 页
图 32　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·西游记》插图，213 页
图 33　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·庆朔

堂》插图，217 页
图 34　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·仗义疏财》插图，220 页
图 35　明万历金陵世德堂刊《五伦全备记》插图，224 页
图 36　明万历金陵继志斋刊《香囊记》插图，226 页
图 37　明万历金陵刊《重校金印记》插图，230 页
图 38　明万历金陵陈氏刊《千金记》插图“别姬”，232 页
图 39　明万历金陵唐氏富春堂刊《跃鲤记》插图，233 页
图 40　明万历金陵唐氏富春堂刊《三元记》插图，234 页
图 41　明万历金陵文林阁刊《古城记》插图，236 页
图 42　明万历九年（1581 年）建阳朱氏与耕堂刊《荔枝记》书影，237 页
图 43　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·中山狼》插图，240 页
图 44　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·沽酒游春》插图，242 页
图 45　明李开先像（摹本），249 页
图 46　明万历九年（1581 年）金陵富春堂刊《玉玦记》插图，259 页
图 47　明万历金陵唐氏富春堂刊《南西厢记》插图，262 页
图 48　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《明珠记》插图，265 页
图 49　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《绣襦记》插图，270 页
图 50　明万历二十九年（1601 年）金陵陈氏继志斋刊《红拂记》插图，280 页
图 51　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《红拂记》插图，283 页
图 52　明万历二十七年（1599 年）金陵继志斋刊《玉簪记》插图，285 页
图 53　明万历十年（1582 年）刊《目连救母劝善记》雕版上卷

扉页，291 页
图 54　明万历观化轩刊《玉簪记》插图，301 页
图 55　清刊《明越中三不朽图赞》徐渭像，303 页
图 56　明万历四十二年（1614 年）钱塘钟氏刊《四声猿·狂鼓吏》插图，306 页
图 57　明万历徽州刊《四声猿·玉禅师》插图，309 页
图 58　明万历刊《四声猿·雌木兰》插图，313 页
图 59　明万历金陵陈氏继志斋刊《红蕖记》插图，315 页
图 60　明万历金陵陈氏继志斋刊《义侠记》插图，320 页
图 61　清道光十八年（1838 年）陈作霖摹汤显祖像，326 页
图 62　明天启闵光瑜刊朱墨套印本《邯郸梦》插图，335 页
图 63　明万历刊《南柯梦》插图，336 页
图 64　明万历歙县朱元镇校刻《还魂记》插图“写真”，340 页
图 65　明万历四十三年（1615 年）刘元龙刊《昆仑奴》插图，351 页
图 66　明万历虎林容与堂刊《玉合记》插图，353 页
图 67　明天启刊《红梅记》插图，360 页
图 68　明万历范律之校刊《红梨记》插图，374 页
图 69　明万历二十六年（1598 年）海昌陈氏刊《诊痴符·灵宝刀》插图，377 页
图 70　明崇祯刊《白雪斋五种曲·郁轮袍》插图，379 页
图 71　明崇祯刊《焚香记》插图，381 页
图 72　明万历新安汪氏环翠堂刊《环翠堂乐府·义烈记》插图，385 页
图 73　明万历刊《西楼记》插图，389 页
图 74　明崇祯三年（1630 年）刊《粲花斋五种曲·情邮记》插图，391 页
图 75　明崇祯三年（1630 年）刊《粲花斋五种曲·画中人》插

图，395 页
图 76 明崇祯十二年（1639 年）刊《鸳鸯冢娇红记》插图，398 页
图 77 明崇祯刊《燕子笺》插图“题笺”，405 页
图 78 明崇祯刊《燕子笺》插图“郦飞云像”，406 页
图 79 明崇祯六年（1633 年）刊《春灯谜记》插图“沉误”，409 页
图 80 明崇祯六年（1633 年）刊《春灯谜记》插图“宴擢”，411 页
图 81 明万历陈含初刊《李九我批评破窑记》插图“彩楼选婿”，417 页
图 82 明万历三十八年（1610 年）刊《玉谷调簧·金貂记》插图“敬德牧羊”，418 页
图 83 明万历金陵陈氏继志斋刊《题红记》插图，450 页
图 84 明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·昆仑奴》插图，466 页
图 85 清顺治十二年（1655 年）刊《南词新谱》书影，479 页

图，395 页
图 76 明崇祯十二年（1639 年）刊《鸳鸯冢娇红记》插图，398 页
图 77 明崇祯刊《燕子笺》插图“题笺”，405 页
图 78 明崇祯刊《燕子笺》插图“郦飞云像”，406 页
图 79 明崇祯六年（1633 年）刊《春灯谜记》插图“沉误”，409 页
图 80 明崇祯六年（1633 年）刊《春灯谜记》插图“宴擢”，411 页
图 81 明万历陈含初刊《李九我批评破窑记》插图“彩楼选婿”，417 页
图 82 明万历三十八年（1610 年）刊《玉谷调簧·金貂记》插图“敬德牧羊”，418 页
图 83 明万历金陵陈氏继志斋刊《题红记》插图，450 页
图 84 明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·昆仑奴》插图，466 页
图 85 清顺治十二年（1655 年）刊《南词新谱》书影，479 页